歌謡曲から「昭和」を読む

なかにし礼 Nakanishi Rei

NHK出版新書
366

CamScannerでスキャン

歌謡曲から「昭和」を読む　目次

序　章　歌謡曲の終焉……7
多様なジャンルを包含する歌謡曲の世界／歌謡曲の国民的土壌／特殊昭和的現象

第1章　日本の「うた」をさかのぼる……19
「うた」の誕生／「遊びをせんとや」の旋律は？／「融合」こそアイデンティティ
男装の阿国／洗練とケレン／七五調の引き出し

第2章　流行歌の誕生……37
幕末に歌われた「草競馬」／「蛍の光」の四番の歌詩／歌謡曲第一号
自由のリズム「三拍子」／オペラとアチャラカ

CamScannerでスキャン

第3章　哀しみのリアリティ……55

戦争と文化／昭和初期の歌謡界／「歌」の統制／満州の〈哀しみ〉／女の軍歌

第4章　戦争を美しく謳った作家たち……75

軍歌と歌謡曲／「軍神」の落とし穴／愛国と天皇／軍歌の名曲とは

歌を書いてはならない場所

第5章　戦後歌謡と二人の作曲家……95

満州で見た"敵のファン"／「リンゴの唄」と「凱歌」／敗戦後という時代の歌

R・ハッターの正体／筋金入りの敵性音楽好き／"愛国者"の戦中戦後

第6章　音楽ビジネスに起きた革命……115

[illegible]／どんな曲であれ、だれよりもうまく歌う

[illegible]／音楽出版社とフリー作家／洋楽レーベル方式の定着

[illegible]

第[illegible]章　すべての歌は一編の詩に始まる……[illegible]

[illegible]

[illegible]

第[illegible]章　歌謡曲という大河……[illegible]

[illegible]

[illegible]

終　章　歌謡曲の時代のあとに……[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]……[illegible]

序章　歌謡曲の終焉

CamScannerでスキャン

多様なジャンルを包含する歌謡曲の世界

平成の時代も二十年をとうに越えた。ということは、歌謡曲の終焉からも、すでに二十年以上がたったわけだ。

などと書くと、すぐにも反論がありそうだ。それなら今、森進一や石川さゆりや氷川きよしが歌っているのは何なのか、あれは歌謡曲ではないのか、と。そう呼びたければ、歌謡曲と呼んでもよい。かつて歌謡曲という枠組みが存在していたころから歌っている森進一や石川さゆりは、当時はまずもって歌謡曲の歌手だったからである。さらに細かくいうなら、歌謡曲の一部である日本調の演歌を主として歌うという意味で演歌の歌手でもあった。つまり、「主として演歌を歌う歌謡曲の歌手」だったわけだ。それが、その後歌謡曲という枠組みが消滅したので、今はもっぱら演歌歌手と呼ばれている。だから、平成十二年（二〇〇〇）にデビューした氷川きよしの場合は、はじめから演歌歌手である。

しかし、そうしたジャンル分けにはあまりこだわるまい。歌謡曲とは何よりも流行歌のことである。すなわち「ヒット（流行）をねらって売り出される商業的な歌曲」だ。この条件を満たすかぎり、ポップス調でも日本調（演歌）でも、都会的でも民謡風でも、アイ

ドル歌謡でもフォーク系でも、曲種は何でもよい。逆に言えば、そういう多様なジャンルの曲をすべて包含しているのが歌謡曲＝流行歌なのである。

たとえば、「幸せなら手をたたこう」（幸せなら　手をたたこう。詩・きむらりひと、曲・不詳、歌・坂本九）、「サン・トワ・マミー」（ふたりの恋は　終わったのね。訳詩・岩谷時子、曲・アダモ、歌・越路吹雪）、「お座敷小唄」（富士の高嶺に　降る雪も。詩・不詳、曲・陸奥明、歌・和田弘とマヒナスターズ）、「愛と死をみつめて」（まこ……／甘えてばかりで　ごめんネ。詩・大矢弘子、曲・土田啓四郎、歌・青山和子）という、まったく趣きの異なるこれらの歌は、じつはほとんど同時期（昭和三十九年春～夏）に発売されて、それぞれ大ヒットしている。これが歌謡曲＝流行歌の世界だ。

とはいえ、ヒットをねらって星の数ほど売り出される歌のなかで、ほんとうにヒットするのはごくわずかである。私の場合なら、二十五年間の作詩（詞）家生活で作詩した曲は約三千曲（訳詩を合わせれば四千）、そのうちヒットしたといえる曲は約三百、今もカラオケで歌われる曲は百曲くらいか。つまり、少なくとも二千七百曲はむなしく埋もれてしまったわけだが、しかしこれでも打率はかなり高いほうだろう（だから〝ヒット・メーカー〟

CamScannerでスキャン

と呼ばれたわけだ)。では、ヒット曲と埋もれる曲とを分かつものは何か。これがわからない。それがわかれば、いくらでもヒット曲がつくれるはずではないか。

しかし、ひとつ確かなことがある。結果的にではあるが、大ヒットした曲は多かれ少なかれ、時代をつかんでいるということだ。その時代の空気をすくい、それを詩・曲・歌の共同作業によって人びとに差し出す。それがうまく時代の真実をつかんでいれば、その歌は人びとの心に届いてヒットする。つまり、その歌は時代を映す鏡たり得たのだ。

大ヒット曲は、売れて儲かったということ以外に、そんな鏡としての働きも強くもっている。たとえば、昭和初期の暗いロマンチシズムと哀愁の真っ芯をとらえた「影を慕いて」(まぼろしの／影を慕いて。詩・曲とも古賀政男。歌・藤山一郎、昭和七年)、敗戦後の日本人の切実な思いを鮮やかにすくいあげた「星の流れに」(星の流れに　身を占って。詩・清水みのる、曲・利根一郎、歌・菊地章子、昭和二十二年)、六〇年安保の挫折を先取りしたかのような「アカシアの雨がやむとき」(アカシアの　雨に打たれて。詩・水木かおる、曲・藤原秀行、歌・西田佐知子、昭和三十五年)、高度成長時代に生きる人びとへの応援歌ともなった「三百六十五歩のマーチ」(しあわせは　歩いてこない。詩・星野哲郎、曲・米山正夫、歌・水前寺清子、

昭和四十三年）などの歌には、明らかにそれがある。

こうして、歌謡曲は昭和という時代と併走し、時代を映してきた。歌謡曲の役割と、歌謡曲を必要とする世の中は、いつまでもつづくかに思われた。ところが、歌謡曲の世界が消滅する日がやってきた。それは皮肉にも、ずっと歌謡曲が見つめつづけ映しつづけてきた時代の転換によってもたらされた。昭和から平成へと移るころである。

歌謡曲の国民的土壌

まったく不思議な符合としか言いようがないのだが、歌謡曲は初めから終わりまで、「昭和」という時代とぴったりと重なっている。

まず、歌謡曲が成立するためには、多くの人びとに歌を届けるメディアの整備が不可欠だが、それが大正末から昭和初年にかけて行われていた。すなわち、大正十四年（一九二五）にはラジオ放送が開始され、昭和三年（一九二八）までには日本コロムビア・日本ポリドール・日本ビクターなどがレコードを量産できる技術体制を整えていたのである。

そして、まるでそれを待っていたかのようにつくられたのが、前記「影を慕いて」（昭

和四年に明治大学在学中の古賀政男が作詩・作曲。大ヒットは昭和七年）であり、流行歌作曲のパイオニア中山晋平と作詩の巨匠西条八十が組んだ「東京行進曲」（昔恋しい　銀座の柳。昭和四年）であった。どちらも、大正時代を席巻した唱歌・叙情歌（「朧月夜」「宵待草」「浜千鳥」「籠の鳥」など）とはまったくちがう、濃厚なロマンチシズムと華やかさをもっていた。それにしても、これらの現象は言わば技術的・文化的な発展の結果であって、大正から昭和という天皇の代替わりとは本来何の関係もないはずなのに、なぜか昭和初期に一気に形成された。不思議なことである。

その後の日本は、膨張主義と軍国主義の果てに長い戦争に突入したが、その時代の陰影が、「人生の並木路」（詩・佐藤惣之助、曲・古賀政男、歌・ディック・ミネ、昭和十二年）、「別れのブルース」（詩・藤浦洸、曲・服部良一、歌・淡谷のり子、昭和十二年）といった陰影のある名曲を生んだことは、歌と国家の関係というものを改めて考えさせる。

しかし、この時代は何といっても軍歌だろう。のちに説明するが（第4章）、軍歌こそは戦争の時代を代表する歌謡曲であり、これを無視して歌謡史は成り立たない。この時代、歌謡曲作家たちは技術の限りをつくして、数々の軍歌の〝名曲〟を制作した。そして、放

CamScannerでスキャン

送・レコードを通じて全国民が軍歌をともに歌うというネットワークは、戦後の歌謡曲の国民的土壌（インフラ）を整備した。「リンゴの唄」（詩・サトウハチロー、曲・万城目正、歌・並木路子、昭和二十一年）も「青い山脈」（詩・西条八十、曲・服部良一、歌・藤山一郎・奈良光枝、昭和二十四年）も、軍歌が培ったインフラの上に花咲いたのである。

戦後の歌謡界は、その歌謡曲のインフラとテレビという新しく強力なメディアを媒介として発展してゆく。そして昭和三十年代後半、音楽出版社というまったく新しい業態・システムの導入により、若く能力のあるフリーの作家たちが歌謡曲制作に参加したことで（第6章）、昭和四十年代～五十年代には一挙に歌謡曲の黄金時代を迎えることになる（第8章）。

特殊昭和的現象

しかし、一九七〇年代（昭和四十五～五十四年）の歌謡曲の黄金時代は同時に、歌謡曲が終焉へと向かう道のとば口にもあたっていた。そのキーワードは「デジタル」であり、具体的にはコンパクト・ディスク（CD）の爆発的浸透である。

CamScannerでスキャン

昭和五十七年（一九八二）に商品化されたCDは、またたく間に音楽のあり方を変えた。ボックスに入れるだけですぐに音が鳴り出すという簡便さに加えて、制作コストの安さから新しいバンドの自主制作CDなどが大量に出回ると、若者はもうテレビの音楽番組などを見ることなく、一人部屋にこもって自分の好きな音楽だけを聴くことができるようになった。すると、それまで家族で音楽番組を見ることによって保たれていた音楽の共有性が消滅する。つまり、家族が共通で知っている曲がなくなってしまう。当然、全国のだれもが知っているような曲などあり得ない。こうして、全国的なヒット曲というものはどんどん減っていくことになる。それは、ヒットすることをめざしてつくられる歌謡曲にとっては、目的そのものがあらかじめ奪われることである。どんなに洞察と魅力に満ちた曲をつくろうと、はじめから聴いてくれないのでは、ヒットも何もない。

一方、歌謡曲の実作者として最初CDにふれたときに思ったのは、「これで音楽が変わるな」というものだった。レコードの場合は、まずキズをつけないように針を注意深く溝に置き、目を閉じて音楽が始まるのを待つ。それは、音楽を聴くための〝儀式〟のようなものだ。それがCDでは、ポンと入れれば音が出る。この一種のドライさは、音楽にも影

昭和60年（1985）のレコード店。音楽を聴くパッケージはCDよりもまだレコードが一般的だった

響をおよぼさないわけがない。じっさいに、それ以降のＪ・ポップの基調はドライさだ。

あるいは、こんな経験もある。爆発的に浸透したことで、ＣＤは量産態勢に入ったが、そうなると、かつてのように一つひとつの作品に入魂するとか彫心鏤骨（ちょうしんるこつ）するといった、作家としてのプロフェッショナル性が求められなくなった。腕をふるうより、早くＣＤを出そうというわけである。また、ある歌手の曲を私にオーダーする場合にも、かつては「いい曲を書いてください」だったのが、「この歌手は若者に人気が

CamScannerでスキャン

あるから、彼らに受けるような曲を」とか「中年の奥様向けに」などと言ってくるのだ。もちろん、私は断った。かつて作詩の道に入るときにもった、「全国に向かって自分の歌を発信し、説得してみせよう」という意気込みや情熱が発揮できる時代ではない、と思わざるを得なかった。そうであれば、歌を書いてもつまらない。私の歌づくりへのモチベーションは確実に下がっていた。

こうして、昭和天皇が逝去した昭和六十四年（一九八九）一月の前後に、歌謡曲もまた終焉した。歌謡曲と称する歌がなくなったわけではないが、歌謡曲がもっていた枠組み、すなわち、さまざまなジャンルの音楽を包含し、ヒットをねらって売り出される商業的歌曲というものの実態が消滅した以上、歌謡曲の時代は終わった。あとに残るのは、細分化された、せまいコミュニティのなかでのみ熱狂を呼ぶ音楽である。

思えば、この二年前の昭和六十二年（一九八七）七月には、映画と歌謡曲を股にかけて活躍した「昭和の大スター」石原裕次郎が逝っていた。また、この年平成元年（一九八九）六月には、「歌謡界の女王」美空ひばりが逝った。歌謡曲は、音楽環境の変化のしからしむるところにより終焉したのだが、まったく不思議なことに、それは「昭和」の終焉と軌

CamScannerでスキャン

を一にしていた。歌謡曲とは、初めから終わりまで特殊昭和的現象だったというほかはない。

その終焉から二十余年。いま歌謡曲の軌跡を検証することは無駄ではないだろう。

CamScannerでスキャン

第1章　日本の「うた」をさかのぼる

CamScannerでスキャン

「うた」の誕生

歌謡曲という名称はそれほど古くない。昭和八年（一九三三）にNHKが、従来の「流行歌」に替わるものとして本格的に使いはじめたのが最初だから、まさに昭和生まれだ。当時、流行歌は“低俗”な音楽とみなされていたので、その名称を放送ではなるべく使いたくなかったというのが変更理由のひとつであるというが、興味深いのは、ここに「歌謡」という語をもってきたことである。

「歌謡」とは言葉と音楽がむすびついた表現形式の総称である。これには和歌や催馬楽・今様などの古代歌謡、中世の平曲や小歌、近世の三味線音楽や箏曲など、厖大な種目が含まれる。その流れの延長上に近代になって生まれた「大衆的歌謡」「流行歌謡」という意味で、歌謡曲と名づけたのだろう。思えば、なかなかの歴史を背負った名称なのである。

歌謡のことを古代のやまとことば（大和言葉）では「うた」といった。というより、原初の「うた」から、その後さまざまな種目が生まれたので、歌・謡・唄・哥・謌などの漢字をあてて書き分けるようになったのである。しかし、要するにみんな「うた」だ。

CamScannerでスキャン

原初の「うた」は、世界中のどの地域にもある。人間の暮らすところには必ず「うた」が生まれてきた。ヒトとは歌う動物であるとさえ言えるかもしれない。そうした原初の「うた」の説明として、日本の「うた（うたう）」は「うつたふ（訴う）」と同根の言葉で、もとは神に訴える、あるいは相手に理解を求める行為をさしているという説や、言霊によって相手の魂を「打つ」からきているとする説、あるいは拍子をとるために手や楽器を「打つ」とする説などは、どれもなかなか説得力がある。

まず、声を出す。大きな声や小さな声、叫び声や泣き声、持続する声や切れぎれの声など、いろいろな声を出す。それにいつしか感情がこもり、抑揚がつけられ、ある種の音程のようなものが意識される。やがて言語を獲得すると、言葉にこめられた思いや意味を表すにふさわしい声の出し方や音の連なり（旋律）がととのえられる。これが「うた」の誕生だ。さらに、打楽器（鳥獣の骨や木片、木の胴に張った皮）や笛（鳥獣の骨、焼いた土）、さらに撥弦楽器（植物の繊維をより合わせた糸をはじいて音を出す、ハープや琴などのタイプの楽器）も発明される。こうなると、もう今と同じような音楽の世界である。

もっとも、「うた」は自然に発生するものだし、どんな要件を満たせば「うた」と呼べ

るかについても基準はなく、また民族や文化によってあり方もちがうので、「うた」一般について、それがいつ生まれたのかはまったく特定はできない。ただ楽器については、古代中国の遺跡から出土した、紀元前六〇〇〇年～前四七〇〇年ころの笛（骨笛、土笛）が最も古いとされているから、今から八千年ほど前にはすでに存在していた。とすれば、「うた」は当然それよりも前、それもかなり前に生まれていたはずである。

「遊びをせんとや」の旋律は？

四万年ほど前に日本列島に住みついた私たちの祖先もまた、いつのころからか歌いはじめた。しかし彼らが歌っていたことが文字史料からわかるのは、ずいぶん時代が下って、紀元後三世紀に成立した中国の史書『三国志』の「魏志倭人伝」に、倭人の社会では人が死ぬと、「喪主哭泣し、他人就いて歌舞飲酒す」とあるのが最初である。三世紀といえば弥生時代の後期で、同じ時代の遺跡（静岡県登呂市）からは木製の琴（和琴）も出土しているから、このころまでには人びとの間に「音楽」が行き渡っていたと考えられる。

では、私たちの祖先はどんな「うた」を歌っていたのだろうか。農耕や労働のなかで歌

われたうた、神々への信仰のうた、歌垣に代表される若々しい恋のうた、夫や妻を思ううた、旅のうた、望郷のうた、亡き人への挽歌。うたは常に人びとの生活とともにあっただろう。しかし、古代のうたの多くは即興で、しかも口承だから、ほとんど残っていない。それらの一部は、漢文や万葉仮名表記ができるようになって以後に成立した『風土記』や『古事記』『日本書紀』(いずれも八世紀前半)に歌謡としてとりいれられたり、『万葉集』(八世紀末)の東歌・防人歌などに採用されたりして残っているが、むろん歌詩(詞)だけである。「多摩川にさらす手作りさらさらに何ぞこの児のここだかなしき」(『万葉集』巻十四)といった愛すべき労働歌が、本来はどんな節まわしで歌われたのかを知るすべはないのだ。

その事情は、時代が下っても変わらない。平安時代末(十二世紀)成立の『梁塵秘抄』は、当時流行した短詩型の歌謡(今様=現代風な歌)を集めたものだが、「遊びをせんとや生まれけむ、戯れせんとや生まれけむ、遊ぶ子どもの声聞けば、我が身さへこそ揺がるれ」という微妙な心の動きを映した魅力的な歌が、どんな旋律で歌われたのかはわからない。

さらに時代を下って、室町時代の小歌（短い詞章の歌謡）を集めた『閑吟集』（十六世紀）の、「何せうぞ　燻んで　一期は夢よ　ただ狂へ」といった虚無と享楽の入り混じったちょっと凄みのある歌とか、江戸時代初期の成立とされる『隆達小歌』（十六〜十七世紀）の、「誰かつくりし　恋の道　いかなる人も　ふみ迷ふ」といった、男女のことを小粋に歌う歌も、どんな節だったかは今やもうわからないのである。

もっとも、ひるがえって考えれば、「うた」とは元来そういうものだとも言える。つまり、歌うことがそのままつくることであるような即興性と、歌い終わった瞬間に消えていくようなはかなさが、もともとの「うた」というものなのだ。もちろん、歌詩・音楽ともに今に伝えられているジャンルも多い。演奏のための譜や教育体系（流派）が整備された近世以降の音楽は、たいてい残っている。しかしそれ以前、古代・中世から残っているのは、朗詠・催馬楽・神楽歌・久米歌など雅楽に組み入れられて宮廷に伝えられた歌か、能楽のように神事能や式楽として神社や武家に保護された歌舞である。民謡や労働の歌、庶民の歌の多くは残らない。残るのは、権威と権力に守られて存続した歌なのである。

ひきかえて、歌詩も楽譜も大量に出回り、放送メディアで始終流され、CDやネットで

いくらでも再生がきき、だれもがいつでも享受できるような現代の歌のほうが、「うた」としてはむしろ特異なものであることを、私たちは知っておくべきではないだろうか。

「融合」こそアイデンティティ

ところで、古代の日本列島に住みついた私たちの祖先、日本列島人とは、いったいどういう人間たちであったのだろうか。少し巨視的に眺めてみたい。

人類誕生は約七百万年前。その後猿人・原人・旧人と進化し、計二十一の種が存在したが、約三万年前のネアンデルタール人を最後に、すべて絶滅した。現在、世界に生息する人類は、約二十万年前にアフリカで旧人から進化したホモ・サピエンスただ一種である。

そのホモ・サピエンスの一部が、約五万年前にアフリカから世界へと旅立った。そのうち、ユーラシア大陸を東へ向かった一群がアジアに到達したのは約四万年前。日本列島にやってきたのも、そのころとされる。その経緯から、彼らは東南アジアや中国南部に住みついた人びとと同じく「南方アジア人」となる。そして、そのなかから約一万五千年前に進化し、その後一万年以上もの間、日本列島中に住み栄えたのが「縄文人」である。

CamScannerでスキャン

一方、南方アジアにとどまらず、三万年ほど前にシベリアにまで進出して「北方アジア人」となった一群が、どういうわけか約六千年前に再び南下しはじめる。そして約二千八百年前には、とうとう海を渡って日本列島にも進入する。南下の過程で水田稲作・金属器製作の技術という先進的な文化を身につけた北方アジア人。すなわち「弥生人」である。

新参の弥生人は、その先進的な文化を武器にあっという間に日本列島を席巻し、主として本州に住みついた。それにより、以前から日本列島に住んでいた縄文人は、北（北海道）と南（沖縄諸島・先島諸島など）に分断された。こうして日本列島には、それぞれ独自の文化をもつアイヌ、本土日本人、琉球人という三つの民族が暮らすことになったわけだが、当然ながら、やがて混血がはじまり、それぞれの遺伝子と文化を融合させながら、新しい弥生文化の時代（紀元前七〜紀元後三世紀）を成立させていくことになる。

しかし、その弥生文化も一様のものではない。列島北部（東北地方）には、大陸から直接青銅器がもたらされたし、先島諸島（沖縄県）は太平洋のかなたのミクロネシア・メラネシアの島々やフィリピンあたりと交流があった。もちろん、北部九州は活発に朝鮮半[illegible]福岡県近辺に存在したとされる「倭の奴国」は、すでに紀元後五

七年に後漢の光武帝に朝賀の使いを送り、印綬（「金印」）を授けられているし、その約二百年後には、畿内か九州にあった「邪馬台国」の女王卑弥呼が魏に使者を遣わしている。小舟で日本海や東シナ海を渡ってきた大陸・朝鮮半島や東南アジアの人びと、あるいは太平洋をカヌーで漕ぎ渡ってきた南の島々の人びとの足跡はいたるところにある。

このような事実から浮かび上がってくるのは、古代の日本列島の意外といっていいほどに頻繁な海外交流であり、文化の多様性である。古代日本の歴史は、年表のように、一律かつ一直線に原始―縄文―弥生と進んだのではない。いくつもの民族同士が、交流し、混血し、融合して、多様で豊かな列島の生活と文化をつくりあげていたのだ。

とすればもちろん、「うた」だけが例外であるはずがない。「うた」もまた、そんな歴史の影響を長い間にわたってたっぷりと受けた。じっさい、言葉（語彙）や旋律（旋法）などは、他からの影響を非常に受けやすい。したがって日本列島の「うた」は、はじめから、多くの民族と文化の融合のうえに成り立ったといえる。言い換えれば、もともと日本の「うた」は、諸外国の多様な文化と音楽をとりこみ、咀嚼し、融合させて成立したものであり、その意味では、「融合」こそが日本の「うた」のアイデンティティなのである。

男装の阿国

歌謡曲の実作者ならだれでもそうだと思うが、私もまた大衆に愛される歌をつくりたいと、いつも思っていた。気取る必要もなければ、妙な理屈もいらない。まだ言葉にならない人びとの気分や感情をすくいあげ、言葉によってそれに形を与えること。それが成功したときに大衆が歌に寄せてくれる共感を、詩作のはげみにしていた。

そういう私の立場からは、勅撰和歌集・雅楽などの宮廷の歌謡・音楽よりは、民謡や労働歌、古代の流行歌である今様、庶民の心の機微をうたう『閑吟集』などに、どうしても目がいってしまうのは当然だろう。さて、では室町以降はどうか。

芸能史的に重要なのは能（能楽）だろう。奈良時代に中国から輸入された「散楽」（音楽に合わせて滑稽な物真似などを行う芸能）が、日本では「猿楽」（申楽）になり、室町時代前期（十四世紀）にいたって、観阿弥・世阿弥という天才父子により、歌・舞・演技・音楽が渾然と溶け合う洗練された総合芸能に仕立てられたのが、能である。武士層に愛され、江戸期には幕府の式楽（公的儀式の際に行われる歌舞）となって体制にとりこまれ、そこに安住

CamScannerでスキャン

することで活力を失ってしまったが、観阿弥・世阿弥のころの能は、大衆と常に接触するなかから次々に新機軸を開拓していく、勃興期のエネルギーに満ちたものだった。

もうひとつ、「幸若」（幸若舞）をあげておこう。これは、歩くような簡単な舞にのせて、主として軍記物から題材をとった武士の物語を歌う、語り物の音楽。桶狭間合戦（一五六〇）に出陣する直前の織田信長が歌い、かつ舞ったという、「人間五十年、下天の内をくらぶれば、夢幻のごとくなり」は、幸若「敦盛」の一節である。しかしこれは信長が文芸や歌舞に秀でていたから演じたのではなく、そんな危急のときでもつい口にでるくらい流行っていたと理解すべきだろう。武士たちの流行歌ともいうべきものではなかったか。

そして、ついに阿国の登場である。出雲国の巫女と称する阿国とその一座が、京都の五条河原で「かぶき踊り」なる芸を披露して、洛中洛外の評判をとったのは、慶長八年（一六〇三）五月。男装の阿国と女装の男狂言師が茶屋で戯れるという、倒錯した趣向の芝居らしきものの合い間に、能の四拍子（能管・小鼓・大鼓・太鼓）の伴奏で、さまざまな歌と踊りが披露されたのだ。歌は小歌もどき、浄瑠璃もどきのものがあったが、歌調は自由で、中世町衆に伝えられた流行歌謡のリズムがあったという。かぶきは「かぶく（傾く）」

CamScannerでスキャン

が語源。まっすぐでなく、異様な身なりをしたり、好んで奇矯な振る舞いにおよぶこと。

阿国一座が「かぶき踊り」と呼ばれた理由は明らかだろう。

阿国の成功を見てただちに追随したのが遊女を集めた「女歌舞伎」で、地方を回っては刺激的な踊りを披露し、熱狂的に迎えられたという。次いで現れたのは、美少年ばかりからなる「若衆歌舞伎」で、これは劇（芝居）へと向かう傾向を見せたものの、もちろん第一には容色を売った。とどのつまり、女歌舞伎と若衆歌舞伎は〝風紀上の弊害〟を憂慮する幕府により禁止された。こうして、すべての役を男が演じる「野郎歌舞伎」の時代に入っていく。これが現在にまでつづく歌舞伎の初期の名称である。

洗練とケレン

歌舞伎は、演劇と舞踊と音楽によってつくりあげられる絢爛たる舞台芸術である。歴史的には、先行する能、狂言、人形浄瑠璃などの伝統芸能を吸収、咀嚼して、新たに創造された壮大な芸能だ。今日では歌舞伎自身が伝統芸能といわれるが、そういう枠に収まりきらない「何でもあり」のヴァイタリティが、最大の魅力であることはまちがいない。

歌舞伎の重要な部分を占める三味線音楽もまた多彩である。まず筆頭には、もともと歌舞伎の伴奏音楽として発生した「長唄」がくる。次いで、二大演目のうちの歌舞伎狂言（科白劇）には「竹本（義太夫節）」と「下座音楽」、もうひとつの歌舞伎舞踊（所作事）には主として「清元節」「常磐津節」が使われる。このうち、竹本・清元節・常磐津節はすべて浄瑠璃（平曲や謡曲の流れを汲む「語り物」音楽）の流派で、このほかにも富本節・新内節などがあり、それぞれが多くの歌を残している。

それらの歌のなかからは、歌舞伎の舞台で上演されることによって広く認められ、人口に膾炙する曲も現れた。その代表が、歌浄瑠璃の河東節だろう。十八世紀、家元の十寸見河東が二代目市川團十郎の「助六由縁江戸桜」に作曲した曲が、劇中ソングの名曲として大いにもてはやされ、それが、江戸市中での長唄・清元・常磐津などの三味線音楽の流行につながっていった。歌舞伎という、人気があり、活力があり、訴求力もある場がとりあげることによって、ひとつの歌が人びとに知れ渡り、多くの聞き手を獲得する。同時に、その聞き手たちは、その歌を含むより広い歌の世界にも目を向けるようになる。ここには、私の考える歌謡曲＝流行歌のあるべき姿の原形があるように思われる。

そんな広場のような、広告塔のような役割を歌舞伎が担うことができたのは、歌舞伎という芸能がいつも大衆とともに歩んでいることを、役者たちも知り、人びとも知っていたからだろう。幕府の式楽となって活力を失った能についてはすでにふれたが、同じころ、人形浄瑠璃もまた、いたずらに様式化することで、運命に押しつぶされていく男女の心のうちから遠ざかり、形骸化していた。両者には、「大衆を忘れた」という共通点がある。ひるがえって、歌舞伎のもつ覚悟に思いいたらざるを得ない。そもそも歌舞伎は町の人びとのなかから生まれた芸能である。国家の保護などまちがっても受けることのない人びとの集まりだった。だから逆に、はじめから保護など受けないでやってみせるとの覚悟があった。

当然、幕府からは常ににらまれていた。じっさい、天保の改革のときなど、湯島天神社内の宮地芝居取り崩し（一八四〇）、江戸三座の強制移転（一八四一）、些細なことが奢侈禁止令にふれるとして、七代目市川團十郎が手鎖・市内十里追放（一八四二）と、さんざんである。だが、そんな差別的な扱いや弾圧に屈することなく歌舞伎は生き抜き、大衆とともにある芸能の伝統を守り抜いた。大衆が歌舞伎を愛するのは当然のことなのだ。

もうひとつ、大衆が歌舞伎を愛さずにはいられない理由がある。歌舞伎の〝企業努力〟である。何といっても、歌舞伎の創意工夫と演出力は驚くべきものだ。たとえば「助六」の出場で、格子の内の河東節連中が「思ひ染めたる五所……」とうたうとき、歌の文句と役者たちの動きが見事に一体化して、背筋が寒くなるほどの演出効果をあげる。一分のすきもなく、すべてが精妙にピタリと決まる。長い時間をかけて培った業とはこういうものかと、賛嘆するほかはない。ところが、そんな洗練の極致を見せつけるかと思うと、一方では楽しければいいじゃないかとばかりに、見た目本位の仕掛けやケレンをこれでもかと繰り出してくる演目もある。歌舞伎の端倪すべからざるところである。

そんな歌舞伎のバックボーンは、外来の文化や他のジャンルなど、珍しいもの不思議なものに向ける強い好奇心と、おもしろいものなら今すぐにでもいただこうじゃないかという貪欲なまでの吸収力、総じて並外れたエネルギーである。そして私は、ほかならぬ歌謡曲においても、このエネルギーこそが命綱だと思っている。これを失うまいというのが、私の歌づくりの基本姿勢なのだ。

七五調の引き出し

歌詩を書きはじめたころ、心に決めたことがある。それは「敷島の道を象徴する七五調のリズムでは歌を書くまい」ということ。七五調（五七調）は、神代の祝詞から歌舞伎の名セリフにいたるまでのひとつの伝統ではあるが、表現というものを型にはめる足かせでもある。七五調で言祝ぐや否や、表現から微妙な色合いや情感が消え、何もかもがひとつの類型に収まってしまう。それはまったく不可思議というほかはない機能である。

たとえば歌舞伎でも、たったいま人を殺めたばかりの人間が、七五調のセリフを語りはじめると、いま犯した悪事もまた型にはまって、「悪」たる部分が消えうせてしまう。「白浪五人男」（「青砥稿花紅彩画」）に登場する人物はみな悪党ばかりだが、「知らざあ言って聞かせやしょう」と弁天小僧が言うとき、彼の「悪」は消えている。ある種の浄化作用が働くのである。だからこそ、神をたたえる祝詞は七五調を必要としたのだろう。二十一集もの勅撰和歌集の撰を下命して、日本の美と言葉を規定し、管理した天皇は、もともと日本の豊饒を祝う神主の長のようなものだから、やはり七五調と符節が合う。

西条八十は、純粋詩のときは、「母さん、僕のあの帽子どうしたでせうね？」というよ

うに自由律で書いたが、作詩になると決まって七五調だった。日本人の情緒的連帯意識のシステムというものを熟知していたから、西条は書き分けた。日本の歌謡曲なら、こっちだろうと七五調の引き出しを開けたわけである。

しかし私は、日本人の美意識や感覚とは、七五調に収まってしまう程度のものなのだろうか、と疑問をもち、ならば七五調は書くまいと決心した。七五調ではないところにも、日本人の感じるものを探したい、日本人がまだ気づいていない感覚を刺激したいと思ったのである。

生まれて初めて作詩したオリジナルの歌謡曲は、「涙と雨にぬれて」(詩・曲ともなかにし礼、昭和四十一年)という作品だった。「涙と雨にぬれて／泣いて別れた二人／肩をふるわせ君は／雨の夜道に消えた」と、七五調ではない。

「今日でお別れ」(曲・宇井あきら、昭和四十五年)も七五調ではない。

「今日でお別れね　もう逢えない／涙を見せずに　いたいけれど／信じられない　その一言」

しかし、これはヒットした。七五調の歌が収まっていたそれまでの世界とは違う輝きを

CamScannerでスキャン

私が「発見」したからヒットしたのか、あるいはもっと別の理由があるのか、私にはわからなかった。今もわからない。しかし、ちょっと違った輝きをする星を夜空に放ったような気持ちになったことは事実だった。そのとき、このままやっていこう、と思った。

第2章 流行歌の誕生

CamScannerでスキャン

幕末に歌われた「草競馬」

明治維新は日本史上でも有数の大変革だった。もしかすると一番かもしれない。何しろ、約七百年間日本を実質的に支配してきた武家政権がひっくりかえされ、その間京都でひっそりと過ごしてきた天皇を突然中心に推し立てた政府というものができて、まったく新しい日本をつくることになったのである。しかも、新政府のめざす日本の国づくりたるや、ついこの間まで異様な怪物の集まりのように思われていた西洋諸国を、何から何まで模範とするものだった。幕藩体制と鎖国政策を基本とする封建国家から、天皇を中心とする中央集権体制と積極的欧化政策に邁進する近代文明国へ。そんな政治体制の根本的転換が日本の社会に大きな変化をもたらさないはずがない。こうして文明開化の時代がやってきた。

文明開化の象徴としてよく言われるのは、鉄道や電信、洋館やガス灯、洋装や洋食などだが、なかで私は、その後の日本人の感性や感覚に決定的な影響を与えたという意味では、「西洋音楽の導入」は特筆すべきものだったと思っている。

歴史的には、戦国時代に来日したキリスト教の宣教師フランシスコ・ザビエルが、天文

二十年（一五五二）、山口の戦国武将大内義隆に鍵盤楽器（おそらくハープシコード）を献じたのが、記録上、日本人と西洋音楽との最初の出会いである。その後、織田信長は安土城で西洋音楽の演奏を聴いたし、信長と九州のキリシタン大名有馬晴信がそれぞれの城下につくらせたセミナリヨ（初等・中等学校）では、イエズス会の神父たちが学課の一つとして、武士の子弟たちに鍵盤楽器・弦楽器を教授していた。しかし、ほどなく豊臣秀吉がバテレン（宣教師）を追放し、次いで江戸幕府がキリスト教を全面的に禁じたため、西洋音楽はまったく日本に根づくことなく忘れ去られた。

次に日本人が西洋音楽と出会うのは、じつに約二百五十年後の幕末、ペリー艦隊が来航したときである。艦隊には軍楽隊があり、事あるごとに演奏した。たとえば久里浜上陸の際には、「ヤンキー・ドゥードゥル」（日本では「アルプス一万尺」の名で知られている）が演奏されている。また、再来航のときには、乗組員が組織したミンストレル・ショー（白人が黒人の扮装をして歌い踊るショー）が上演された。私たちも知っている曲では、横浜のショーでフォスターの「主人（あるじ）は冷たい土の中に」が歌われ、さらに下田では、同じくフォスターの代表作「草競馬」が歌われた可能性があるらしい。

CamScannerでスキャン

とはいえ、船上で行われたショーを見た日本人の数は限られている。だから、ほとんどの日本人は明治になって初めて西洋音楽にふれたのである。

「蛍の光」の四番の歌詩

明治の日本人が西洋音楽と最初に出会った場は小学校である。しかし、すぐにではない。近代国家建設を担う人材育成のため教育を重視した明治政府は、明治五年（一八七二）の学制で新たに設置した小学校の教科中に、外国にならって「唱歌」を入れたのだが、指導者もいなければ楽譜も楽器もないので、「当分之ヲ欠ク」とせざるをえなかった。「当分」とは、結果からみれば、あと九年ということだった。アメリカに留学し、教育学と音楽を学んで帰国した文部官僚の伊沢修二が、新設の音楽調査・教育機関「音楽取調掛」（のち東京音楽学校。現在の東京藝術大学）の御用掛に任命されたのが明治十二年（一八七九）。音楽教育によって「近代国家にふさわしい国民」を創出する使命感に燃えた伊沢が、留学中の音楽の師L・W・メーソンをアメリカから招き、唱歌教育の教材開発に取り組んだのが明治十三年。最初の教材『小学唱歌集』（初編、全三十三曲）が発行されたのが明治

十四年である。つまり、学制頒布から九年後に、ようやく教材ができあがったわけだ。
この唱歌集は、明治十七年（一八八四）の第三編をもって完結（全九十一曲）したが、じつにはっきりした特徴をもっている。日本人による曲はわずかで、大部分は西洋の曲に、原詩とは関係なく日本語の詩をはめているのだ。たとえば、こんなぐあいである。

「見わたせば」（見わたせば、あおやなぎ。ルソー作曲。今は「むすんで開いて」。初編）

「蛍（蛍の光）」（ほたるのひかり、まどのゆき。スコットランド民謡。初編）

「霞か雲か」（かすみか雲か、はたゆきか。ドイツ民謡。第二編）

「あおげば尊し」（あおげばとうとし、わが師のおん。原曲アメリカか。第三編）

「菊（庭の千草）」（庭の千草も、むしの音も。アイルランド民謡。第三編）

どれも有名な曲で、「霞か雲か」「庭の千草」などは原詩の雰囲気も多少残っている。しかし、たとえば「蛍の光」（作詩者未詳）の四番はこのようなものだった。

「千島の奥も、沖縄も、八洲のうちの、守りなり。至らん国に、功く、努めよわが背、
つつがなく」

また、スコットランド民謡「スコットランドの釣鐘草」に詩をつけた「うつくしき」

（詩・稲垣千頴。初編）の一番はこうである。

「うつくしき、わが子はいずこ。うつくしき、わが長の子は、弓取りて、君の御先に、
勇みたちて、別れゆきにけり」

幼なじみの友と古い昔を懐かしむ歌（「蛍の光」）、戦場に行った恋人を案じる歌（「釣鐘草」）という原曲の内容が、ご覧のように国家主義的な尽忠報国の精神をうたう歌に変わってしまっている。私も若いころシャンソンの訳詩をやっていたからよくわかるが、原詩を忠実に訳し、しかも上質の日本語に仕立てるのは非常に難しい。その点、明治の訳詩者たちは、難しさに挑むのをはじめから放棄して歌の設定を日本に移し変えたばかりか、当時の国家イデオロギーに迎合する傾向も見られた。だから、叙情的な曲調に妙に勇ましい詩がついていたりするのである。この不自然さは、ある意味で翻訳唱歌の限界でもあり宿命でもあった。これを乗り越えるには、日本人の手になる良質の詩と曲が必要だった。

この要請に応えたのが滝廉太郎（一八七九～一九〇三）である。滝は、まだ二十歳を過ぎたばかりだったが、東京音楽学校で音楽理論・和声学をみっちりと学び、ピアノの名手としても知られた西洋音楽の専門家である。その滝は、明治三十三年（一九〇〇）に刊行し

た歌曲集『四季』の緒言に、こんなことを書いている。近来音楽が著しく発達して日本人のつくった歌なども少なくないが、多くは音楽の普及などを目的とする学校唱歌で、程度の高いものは少ない、やや高尚になると「皆西洋の歌曲を採り、之が歌詞に代ふるに我歌詞を以てし、単に字句の数を割当るに止まるが故に、多くは原曲の妙味を害ふ」にいたっているのは遺憾である——。そこで、その欠を補うべく滝が日本のオリジナル詩に作曲して発表した『四季』の第一歌が、あの「花」(春のうららの隅田川。詩・武島羽衣)である。次いで翌三十四年には、「荒城の月」(春高楼の花の宴。詩・土井晩翠)、「箱根八里」(箱根の山は天下の険。詩・鳥居忱)も作曲している。名曲ぞろいである。この三曲は、日本人が手にした初めての国民的愛唱歌と言っていいだろう。

同じ明治三十年代、「言文一致」の唱歌というものが生まれている。口語(話し言葉)で歌詩を書いた唱歌のことだ。今ではそれが当たり前だが、詩文は文語で書くのが当然とされていたこの時代には画期的なことだった。その代表的な作曲家は、「一寸法師」「うらしまたろう」「キンタロウ」などの田村虎蔵と、「うさぎとかめ」「モモタロウ」などの納所弁次郎。二人とも音楽取調掛で西洋音楽を学んだ作曲家である。

CamScannerでスキャン

日本人が西洋音楽に初めてふれてから三十年余りの明治後期、西洋音楽の語法を身につけた作曲家たちが育ってきて、「西洋音楽という分母の上に日本語の詩を乗せた曲づくり」というものがようやく実を結びはじめた。そしてこれが、その後の日本の歌の基本形となる。もちろん歌謡曲も、そのひとつである。

歌謡曲第一号

滝廉太郎作の国民的愛唱歌「花」「箱根八里」「荒城の月」の前後には、同様の愛唱歌がいくつも出た。たとえば「鉄道唱歌」（汽笛一声新橋を。明治三十三年）、「戦友」（ここはお国を何百里。明治三十八年）、「人を恋ふる歌」（妻をめとらば才たけて。明治四十一年）などである。

しかし、これらはもちろん「歌謡曲」のカテゴリーには入らない。歌謡曲＝流行歌とは、「歌詩・曲・歌い手」の三つを一セットとし、ヒット（流行）をねらって売り出される商業的歌曲のことである。とりわけ曲を聴く側にとっては、ある歌謡曲は特定の歌手と結びついている。「アカシアの雨がやむとき」なら西田佐知子であり、「夜霧よ今夜も有難

劇「復活」でカチューシャ役を演じる松井須磨子。右は相手役の島村抱月（河出書房刊、浜村米蔵監修『新劇50年 河出新書写真篇8』より）

う」なら石原裕次郎だ、というように。滝廉太郎の曲などはもちろん名曲だが、まだレコードやラジオが普及する前の時代だったので、歌い手は重要な要素ではなく、また商業性もなかった。だから、国民の愛唱歌ではあっても、ヒット曲というようなものではない。

ところが大正三年（一九一四）三月、それまでの歌とはまったくちがう社会的性格をもつひとつの歌が生まれた。松井須磨子が歌う「カチューシャの唄」である。

「カチューシャかわいや／わか

れのつらさ／せめて淡雪とけぬ間と／神に願いをララかけましょか」

この歌は、島村抱月の率いる劇団「芸術座」が東京・帝国劇場で上演した「復活」（トルストイ原作）で、主人公カチューシャ役の松井須磨子が歌った劇中歌である。詩は島村抱月・相馬御風、作曲は中山晋平。島村が、かつて自分の書生をしていた中山に、「日本の民謡の旋律と西洋の旋律を折衷した曲」をつくれ、と命じた。それに応えて中山が初めて作曲に取り組み、一か月の苦心の末にできたのが、この曲。大作曲家・中山晋平のデビュー作である。しかし、日本の民謡の旋律と西洋の旋律云々とは言いながら、ヨナ抜きの五音音階ではあっても、これは明らかにモダンな西洋音楽の旋律である。中山もやはり東京音楽学校出身の、西洋音楽を分母とする作曲家なのだ。

さて、舞台では松井須磨子は小首をかしげ、手拍子をとりながら「カチューシャの唄」を歌った。その愛らしさと、新鮮な曲の魅力（これについては第7章でふれよう）で、この歌は第一日目から大評判をとった。廊下に貼り出した歌詞をノートに写す学生が大勢いたという。こうして、歌はまず学生連から東京中に広まった。ラジオのない時代にもかかわらず、一週間後には大阪でも盛んに歌われていたというから驚きだ。東京から下った人が

CamScannerでスキャン

教え、それが広まったとしか考えられない。ウケに入った芸術座は「松井須磨子＝カチューシャの唄」を看板にして関西を巡演し、行く先々で熱狂的に迎えられた。

と、ここまでは主として公演を見た人からの口コミの段階であるが、ここから先はメディアの段階に移る。四月、まず新聞各紙が各地での「流行」を伝え、紙面に歌詩と楽譜を載せる。次いではレコードである。五月、須磨子が京都で吹き込んだ「カチューシャの唄」と劇中の「セリフ」のレコードは、街のカフェなどで盛んに流された。いま聴くと、須磨子の声は細く、音程もあやしい。しかも無伴奏である。しかし、劇場に行かなくても本物の松井須磨子の肉声に接することのできる魅力は大きかった。さらに六月には楽譜も発売されて、三か月で約八万部という驚異的な売れ行きをみせた。

こうして「カチューシャの唄」は大流行し、松井須磨子は一躍スターになった。まず、「歌詩と曲と歌い手」が一体となった魅力的な歌がある。それが口コミで広がり、メディアがさらに盛り上げ、レコード・楽譜が追い打ちをかける。このような形での歌の流行、それも全国的な大流行は、メディアやレコードのない時代にはあり得なかった。「カチューシャの唄」は、それらが出揃った時期に出るべくして出た歌であり、先にあげた歌謡曲

の要件をすべて満たしていた。したがって、この曲こそは日本の歌謡曲第一号なのである。

自由のリズム「三拍子」

ここで、大正期から昭和にかけての日本人と音楽のかかわりを見るうえで、外すことのできないテーマにふれておきたい。ずばり、「三拍子」である。

今でこそ三拍子の曲などいくらでもあるが、じつは日本には元来三拍子というリズムはなかった。これはヨーロッパ起源のリズムで、西洋音楽には古くから、サラバンド、レントラー、マズルカ、メヌエットなど三拍子の舞曲がいくらでもある。もちろん一番有名なのは、十八世紀にドイツで生まれ、十九世紀ウィーンの作曲家・指揮者のヨハン・シュトラウス父子によって大成されたワルツで、これが言わば三拍子の代名詞のようになっている。

しかし三拍子には別の面がある。自由を渇望するリズムだ。淵源は十七世紀イギリスにおこり、十八世紀のフランス、そしてアメリカに波及した「啓蒙思想」にある。その基本

CamScannerでスキャン

理念は、人間の理性それ自体の力で世界の秩序を理解できるという確信であり、そこから、支配の正当性を伝統や宗教に求める反理性的な政治体制への批判が導かれる。十八世紀はまさに、反理性的な王権神授説に基づく絶対王政の爛熟期だったから、この思想をもつ者は当然、絶対王政に対抗して人間の自由を求めた。十八世紀の二大革命、アメリカ独立革命とフランス革命のバックボーンをなしていたのは、この思想なのである。

そんな啓蒙思想のスローガンは「自由・平等・友愛」。この三つの言葉を象徴する「三」という数は、モーツァルトやベートーヴェンなどの作曲家により、交響曲・オペラ・室内楽などのさまざまな分野で、調性や音型や音数などにひそませる形で暗示的に使われた。もちろん、それが最も端的にわかるのは「三拍子」である。

こうして、特別なリズム三拍子が明治の日本に入ってきた。もっとも、元来三拍子を知らない日本人にはなじみにくかったので、明治期の日本の曲で三拍子のものといえば、「港」（空も港も夜ははれて。明治二十九年）、「美しき天然」（空にさえずる鳥の声。明治三十八年）、「敦盛と忠度（ただのり）（青葉の笛）」（一の谷の軍破れ。明治三十九年）くらいしかない。

ところが大正期に入ると、突如として三拍子の曲が続々と現れて、いきなり百花繚乱（りょうらん）

CamScannerでスキャン

となる。大正期から昭和初期にかけてつくられた三拍子（八分の六拍子も含む）の曲は、たとえばこのようなものである。「早春賦」「冬景色」（大正二年）、「朧月夜」「故郷」（大正三年）、「ゴンドラの唄」（大正四年）、「浜辺の歌」「琵琶湖周航の歌」「宵待草」（大正六年）、「浜千鳥」（大正八年）、「雨降りお月さん」（大正十四年）、「赤とんぼ」（昭和二年）。これらの叙情歌にとどまらず、浅草オペラの「恋はやさし野辺の花よ」「ベアトリ姐ちゃん」（大正七年）や「籠の鳥」（大正十一年）、「洒落男」（昭和四年）など巷のヒット曲もある。

なぜ、大正期になってこれほどまでに三拍子の曲が突出したのか。ひとつには、日本人がようやく三拍子になれて、その心地よさを楽しむようになったということがあるだろう。しかし、より大きな理由は、当時の社会状況にあると私は思う。

大正期から昭和初期の時代（一九一〇～二〇年代）は、民主主義志向の大正デモクラシーの時代から、革命を目指すマルクス主義運動が台頭してくる時代にあたっている。要するに、程度の差はあれ、既存の権威を否定し自由を渇望する革新思想が日本を覆っていた時代だった。ところで革新とはモダンである。思想のモダンは文化のモダンと不可分だ。そう気づいたとき、人びとは今まで新奇で耳慣れないからと敬遠してきた三拍子の音楽に目

覚めたのではないか。これこそ革新的（モダン）なリズムであり、自由を求める音楽なのだ、と。人びとは、「自由・平等・友愛」の象徴としての三拍子に、その魔力に、はからずも気づいたのである。そのときから三拍子は大衆のリズムになり、三拍子の歌は大衆の心に響きはじめたのだろう、と私は考えている。

オペラとアチャラカ

その革新（モダン）と自由と三拍子のエネルギーにあふれた場があった。大正期の「浅草オペラ」と昭和初期の「アチャラカ喜劇」である。

江戸時代以来、東京随一の繁華街であり、大衆文化と娯楽の中心地であった浅草の地にオペラが興ったのは、大正六年（一九一七）。アメリカ帰りのダンサー高木徳子（とくこ）を主役にすえた和製ミュージカル「女軍出征」のヒットがきっかけだった。翌年までには三つの歌劇団が結成され、それぞれ常打ち興行を始めて、ここに「浅草オペラ」が誕生する。

演し物（だしもの）は外国製の歌劇や喜歌劇が多く、オッフェンバック作曲の「天国と地獄」「ブン大将」などで当たりをとるが、何といっても最大のヒット作はズッペ作曲の「ボッカチ

ョ」である。自由奔放で冒瀆的な主人公ボッカチョを演じたテノールの田谷力三は、この一作で一躍、スター・オペラ歌手になってしまった。「恋はやさし野辺の花よ」「ベアトリ姐ちゃん」という三拍子のヒット曲は、この喜歌劇のなかでうたわれた歌である。

浅草オペラは、大正十二年（一九二三）の関東大震災で浅草が壊滅して活動を終えた。活動の期間は意外に短く、五、六年でしかない。しかし全盛期の人気はすごいものだった。自転車に乗った出前の兄ちゃんが、「恋はやさしー」と鼻歌を歌っていたといったエピソードの類は、それこそいっぱいある。また、その洋風趣味とある種デカダンな雰囲気の評価はどうあれ、それは大正デモクラシー下の独特な〝自由〟の表現だったし、何よりも、このオペラが西洋音楽の大衆化に果たした大きな役割を見逃してはならないと思う。

その浅草オペラ閉幕から六年後の昭和四年（一九二九）、場所も同じ浅草で、かつて十代で浅草オペラの門をたたくところから芸歴をスタートさせたエノケン（榎本健一）らが旗揚げした劇団がある。フランス語で「カジノ・フォーリー」という。カタカナだと何やら高級そうだが、訳せば「おふざけ劇場」といったところで、人を食った名前だ。

おふざけといえば、昭和初期に流行った「アチャラカ」という言葉がある。これも、こ

CamScannerでスキャン

昭和初期、活気にあふれる浅草六区映画街付近

の劇団が自分たちの芝居のことを「アチャラカ喜劇」と呼んだことに由来する。おふざけだから、軽薄でチャランポランな芝居のことかというと、さにあらず。これは「あちらからきた」、つまり舶来という意味である。このころフランスやアメリカの劇場では、レビューあり、ショーあり、ダンスあり、音楽あり、芝居ありという演芸がよく行われていた。そういうおもしろい舞台づくりをしようと始められたのが、「アチャラカ芝居」なのである。

じっさい、カジノ・フォーリーは、歌舞伎からオペラから何から、おもしろい

ものは何でも取り入れ、ついでにエロチシズムも取り入れた、旧来の価値観にとらわれず、権威にもおもねらない、自由で闊達な大衆演劇であった。そして、その底に流れていたのは、革新という意味でのモダニズムとその背景にある左翼的な抵抗精神である。

たとえば、エノケンが歌ってヒットした「洒落男」（俺は村中で一番／モボだと云われた男。昭和四年）。「モボ」はモダンボーイのこと。すなわち当時の最先端をゆくモダンな風俗であった。しかも、それを自由を求める最先端のリズムである三拍子（＝ワルツ）に乗せて歌う。そこに、モダニズムの矜持を見ることができよう。

またレビュー作者であった菊谷栄は、左翼の経歴をもつ男だった。その経歴から彼の名が使えず、エノケン原案として発表された「最後の伝令」（昭和六年執筆）という芝居がある。「ああ、メリイさん、メリイさん」のセリフがよく知られている。これは、「南北戦争を舞台に、兵士トムが戦死するまでを描いた悲劇」のはずが、大混乱の果てに喜劇になってしまうという話だが、よく見れば、明らかに反戦劇だということがわかる。

しかし、モダニズムと左翼思想が根こそぎされる時代が、もうそこまできていた。それは、自由のリズム三拍子の歌が一挙に消滅する時代になるはずである。

CamScannerでスキャン

第3章　哀しみのリアリティ

CamScannerでスキャン

昭和のはじめの二十年（一九二六〜四五）は、一口に「戦争の時代」といわれる。この間、少なくとも十年以上は戦争をつづけていたし、それ以外のときもほとんど戦時体制をとっていたのだから、政治史・軍事史から見れば、まあそういうことになるだろう。主なものだけでも、昭和三年（一九二八）の関東軍による中国奉天軍閥の首領・張作霖の「爆殺」事件に始まり、昭和五年には海軍軍縮をめぐる「統帥権干犯問題」で軍部が一挙に発言力を増し、翌六年には謀略によって「満州事変」を始め、七年には傀儡国家「満州国」を成立させ、八年には国際社会の圧力に反発して「国際連盟脱退」を断行し、十二年からは「日中戦争」が開始され、とどめに十六年には「太平洋戦争」が始まった。これを見れば、この時期の帝国日本が戦争の道をひた走っていたことは否定しようがない。

しかし、大衆文化とりわけ歌謡曲を見る場合は、この時期の大衆文化のあり方について、もう少し細かく見てゆく必要がある。文化は本来、多様でしかも自立性が高いものなので、政治の影響が出てくるのが少し遅れるからである。さらにいえば、その遅れには、政治への追随や一元的な統制に対する抵抗という要素も多少は加わっているだろう。

CamScannerでスキャン

たとえば張作霖爆殺から満州事変にいたる時期は、前章でふれたように、歌あり踊りあり芝居あり色気もありの軽演劇やナンセンス喜劇がもっとも盛んな時期だった。自由と左翼思想をバックボーンとする、これら〝ごった煮〟の演芸は、下品だ退廃的だといった批判をはね返すエネルギーにあふれていた。同時期、大都会の盛り場には、若い女性のエロチックな接客を売り物にする「カフェー」という、現在でいえば風俗店が生まれ、男たちをひきつけていた。その数、最盛期には全国で何と三万軒。

この、いわゆる「エロ・グロ・ナンセンス」の跋扈(ばっこ)は、満州事変とともに軍国主義が声高に叫ばれ、事変中の昭和七年(一九三二)に海軍将校らが起こした五・一五事件で犬養(いぬかい)毅(つよし)首相が殺害されるころには、当局の取り締まりも厳しくなって、さすがに下火になった。

しかし、大衆娯楽がなくなったわけではない。バラエティ色の強い演劇の常打ち劇場として昭和六年(一九三一)、東京・新宿に設立されたムーラン・ルージュ新宿座が、最も活況を呈していたのは昭和八年からの三年間ほどだし、有楽町の日劇(日本劇場、昭和八年開場)にダンシングチームができたのは昭和十年のことである。さらに、軽演劇の帝王エノ

CamScannerでスキャン

ケンの一座などは、「忠烈肉弾三勇士」「軍国の母」などの時局物も多少はあるにせよ、主な演し物は相変わらず「らくだの馬さん」「どんぐり頓兵衛」「かごや大福帳」といったナンセンス物で、これを太平洋戦争中もやっていたのである。

昭和初期の歌謡界

では、歌謡曲＝流行歌の世界はどうだったか。まずラジオ放送の開始（大正十四年）と蓄音機の普及をあげないわけにはいかない。多くの人に大量の歌を届けることが可能なメディアの出現と、繰り返し再生ができる機器の浸透は、昭和初期、国民が歌謡曲に親しむ機会を一挙に増大させ、流行歌が文字どおり全国的に〝流行〟する環境を用意したのである。

新たなスタートを切った歌謡曲界を最初にリードした作曲家は、中山晋平である。「カチューシャの唄」（大正三年）でデビュー以来、歌謡曲・童謡の分野ですでに数々の名作（「ゴンドラの唄」大正四年、「船頭小唄」大正十年、「しゃぼん玉」大正十一年、「背くらべ」大正十二年、「兎のダンス」大正十三年）を発表していた中山は、昭和初年、まだ四十歳前ながら、

CamScannerでスキャン

すでに巨匠の地位を不動のものにしていた。その中山は、この時期にも、「出船の港」（ドンとドンと〱　波のり越えて。詩・時雨音羽、大正十四年）、「波浮の港」（磯の鵜の鳥ゃ　日暮れにゃかえる。詩・野口雨情、昭和三年）、「東京行進曲」（昔恋しい　銀座の柳。詩・西条八十、昭和四年）、「東京音頭」（ハアー　踊り踊るなら。詩・西条八十、昭和八年）と、主として日本調の曲で大ヒットを飛ばした。

その中山晋平に次ぐ、言わば歌謡曲作曲家の第二世代として登場したのが古賀政男である。古賀は、「影を慕いて」（昭和四年。ただし大ヒットしたのは藤山一郎が歌った昭和七年）、「酒は涙か溜息か」（酒は涙か　溜息か。詩・高橋掬太郎、昭和六年）と、初めから深い情緒と哀愁と高い完成度をもつ曲をひっさげて登場したため、一般に「古賀メロディ」というと、もっぱらこれらの系統の曲をさす傾向がある。しかし初期の古賀には、「丘を越えて」（丘を越えて　行こうよ。詩・島田芳文、昭和六年）、「二人は若い」（貴女と呼べば。詩・玉川映二、昭和十年）、「東京ラプソディー」（花咲き花散る宵も。詩・西条八十、昭和十一年）、「うちの女房にゃ髭がある」（何か言おうと　思っても。詩・星野貞志、昭和十一年）といった、明朗軽妙軽快な歌も多かったことを忘れてはならない。古賀は人が思う以上に幅広い作風をも

CamScannerでスキャン

つ作曲家なのだ。

さて、昭和初期の歌謡界を彩ったのは中山晋平・古賀政男らがつくった、歌謡曲の言わば〝王道〟を行く歌ばかりではない。ジャズ（「私の青空」訳詩・堀内敬三、昭和三年）があり、シャンソン（「モン巴里」訳詩・岸田辰也、昭和四年）があり、ポップス（「洒落男」訳詩・坂井透、昭和四年）があり、新民謡（「龍峡小唄」詩・白鳥省吾、曲・中山晋平、昭和四年）があり、日本調（「祇園小唄」詩・長田幹彦、曲・佐々紅華、昭和五年）があった。

さらに昭和四年（一九二九）には、「ねえ　ねえ　愛して頂戴ね」という、甘ったれたリフレインをもつ「愛して頂戴」（同名の映画の主題歌。歌・佐藤千夜子）という歌まで出た。当時としてはじつに斬新なこの詩を書いたのは西条八十。作曲は、公式発表は松竹蒲田音楽部だが、じつは中山晋平だという。「東京行進曲」のコンビは、それと同じ時期にこういう曲もつくっていたわけだ。まったく、昭和初期の歌謡界は〝何でもあり〟であった。

「歌」の統制

こうして、さまざまなスタイルの曲が、ラジオ・映画・蓄音機・カフェーなどを通じて

ヒットすることにより、流行歌の人気が最初のピークを迎えたのは、ほぼ昭和八〜十一年（一九三三〜三六）のころである。だからこそ、〝低俗〟な曲の多い「流行歌」の名を嫌ったNHKが、昭和八年、これを「歌謡曲」と言い換えたのである。

しかし、そんな歌謡曲の世界に転機が訪れる。分水嶺は、二・二六事件の起きた昭和十一年（一九三六）と、日中戦争が開始された翌十二年のあたり。もっとも、ここで歌謡曲のあり方がまったく変わってしまうわけではない。満州事変勃発以後、徐々に増えてきた「満州物」と呼ばれる歌や軍歌の上昇ラインと、男女の仲を甘く歌う曲やお座敷風の小唄、あるいは外国産の曲などの下降ラインが、このあたりで交差するのである。

その象徴的な例をあげよう。二・二六事件の衝撃がいまだ冷めやらない昭和十一年（一九三六）四月、渡辺はま子の歌う「忘れちゃいやよ」（詩・最上洋、曲・細田義勝）が発売された。こんな歌詞である。

「月が鏡で　あったなら／恋しあなたの　面影を／夜毎うつして／見ようもの／こんな気持で　いるわたし／ねェ　忘れちゃいやよ　忘れないでネ」

この曲は大ヒットし、「泣かせてね」「だって嫌よ」など〝ネェ小唄〟と呼ばれる追随曲

がいくつもできた。ところがその後、六月になって、レコード検閲を担当する内務省警保局は、この曲を発売頒布禁止にしたのである。何がいけなかったのか。

答えは、渡辺はま子の歌唱にあった。内務省によれば、その歌いぶりは、「恰も婦女の嬌態を眼前に見る如き官能的歌唱」であり、「ねェ　忘れちゃいやよ」の部分の発声などは、「しなだれかかってエロを満喫させようとする手法」であるらしいのだ。いま聴くと、なるほど「ねェ」のところなど特別にニュアンスがこめられていると感じはするが、しかし問題の本質はそこにはない。要するに、昭和初期以来、低俗卑俗の方向にどんどん流れてゆく国民の嗜好をかねて苦々しく思ってきた内務省が、この曲をスケープゴートに仕立てて、国民へ警告を発したのである。時局をわきまえろ、と。

じっさい、翌昭和十二年（一九三七）八月、つまり日中戦争開始（七月）の直後、内務省はレコード関係者（レコード会社、作詞者、作曲者等）との懇談会で、協議事項の確認という形をとりながら、次の項目について事実上の指示を出している。①ジャズや流行歌を健全化すること、②退廃的歌詞や歌をつくらないこと、③事変（日中戦争）の取り扱いに注意すること、④卑しく卑猥な歌詞は避けること、⑤演奏者は時局を正しく認識し

て、剛健な気持ちで吹きこむこと、⑥宣伝では国民の士気の鼓舞に努めること……。
これが実質的に国家の指示（命令）である以上、レコード作者の側は従わざるを得ない。従わない曲をつくることはできるが、それは検閲を決して通らないし、作者への追及は厳しいものになるだろう、悪くすれば逮捕されるかもしれない。レコード会社はこぞって自己規制に走ることになる。「歌の統制」が始まったのである。

満州の〈哀しみ〉

こうして日本の歌謡曲の基調は転換した。何でもありの多彩な色の世界から、軍歌・軍国歌謡が幅をきかす単一色の世界へ、とでも言えばいいだろうか。しかしこれは日本が軍国主義路線を突っ走りはじめた満州事変勃発（昭和六年）からは五年、満州国成立（昭和七年）からは四年のズレがある。このズレは何によるのだろうか。これは大陸での戦いが、対米戦争のような、のるかそるかの戦いよりも軽くみられていたことが理由だろう。じっさい満州事変では、開戦から三、四か月で、日本軍は全満州を制圧した。言わば〝楽勝〟だったため、政府も国民も、危機感を感じる必要がなかった。また、「満州国」成立も同

特に、後からふりかえってみると、なんともノスタルジックな響きがある。その後の歴史を見れば、満州開拓が「国策」の[illegible]、それが「日中戦争」の導火線になったのだが、それを予想したりした人は少ない。当時の日本人は危機を危機とは感じていなかったのだ。

そのころ、満州事変以後、じつに多くの日本人が満州に渡っていた。太平洋戦争終結時、満州から日本に引き揚げてきた日本人は、およそ百二十万人という。これにはかの地で亡くなった人や、途中で帰国した人などは含まれない。開拓移民として家族で海を渡った農民たち、満蒙開拓青少年義勇軍の若者たち、新天地で一旗揚げようとした人たち、内地で食い詰めた者たち。全体では、いったいどれだけの人が海を渡ったことか。

そんな、満州に渡った人びとのなかに、私の家族もいた。父母と私の兄・姉の四人家族が、父母の故郷、北海道木古内から満州国に渡ったのは昭和九年（一九三四）。国策に煽られたのか、やむにやまれぬ事情があったのか。とにかく一大決心をしたのである。落ち着き先は満州東部の牡丹江。ソビエト連邦との国境まで百二十〜三十キロの内陸の町であった。ここは、小規模な商店が並んでいたがわずかばかりの街

金を元に、造り酒屋を始めた。事業は成功し、父は成金になった。私が生まれたのは、渡満から四年後の昭和十三年（一九三八）である。

満州で生まれ育った私が、惹かれつづけている歌謡曲が二曲ある。

ひとつは、昭和九年（一九三四）、つまり私の家族が満州に渡った年に発表された「国境の町」（詩・大木惇夫、曲・阿部武雄、歌・東海林太郎）である。

「橇（そり）の鈴さえ　寂しく響く／雪の曠野よ　町の灯よ／一つ山越しゃ　他国の星が／凍りつくよな　国境（くにざかい）」

作詩の大木惇夫（あつお）は満州には行ったことがないはずだし、歌の内容からすると牡丹江よりもう少し北のほうをイメージしているかなとも思うが、やはりこの歌に私は弱い。もちろん、満州物の歌なら何でもいいということではなく、たとえば、変に勇ましいばかりで中身はまったく類型的な「満州行進曲」（詩・大江素天、曲・堀内敬三、昭和七年）などは、ぜんぜん受けつけないのである。その点、「国境の町」は、何よりも詩も曲もよくできている。歌として完成されている。ただ、日本から遠く離れた国境の町に生きる〈哀しみ〉を歌うという面では、やや硬いところがあるかもしれない。

CamScannerでスキャン

そして、もうひとつの曲が昭和十二年（一九三七）に発表された「人生の並木路」（詩・佐藤惣之助、曲・古賀政男、歌・ディック・ミネ）である。この歌は、この時期としてはまったく珍しく三拍子（あの自由のリズム！）で書かれているが、詩も曲も文句なしに素晴らしい。日本の歌謡曲史上、最高位に位置するといっても過言ではない歌である。

ここで、私はこの歌を満州での歌と理解していることを、おことわりしておこう。これが映画「検事とその妹」の主題歌であったことは理解しているが、この時代は満州を含めて日本が国をあげて国外進出を試みていた時期で、その歌詩には日本を捨てて出て行ったことが暗示されている。そこで私は、満州に引き寄せて受け取っている。そうしてこそ、この歌の〈哀しみ〉は深いところに届くと信じているからである。

「泣くな妹よ　妹よ泣くな／泣けばおさない　二人して／故郷を捨てた　甲斐がない」

「遠いさびしい　日暮の路で／泣いてしかった　兄さんの／涙の声を　忘れたか」

幸せを求め、故郷を捨てて「満州」へとやってきたはずなのに、妹は毎日泣いている。それほどつらい現実があったということだ。どういう現実か。

当時の満州帝国は、「五族協和」（漢・満・蒙・日・朝の五民族が平等に共存共栄してゆくとい

昭和12年（1937）、満州で住宅用の木材を伐採した開拓民たち

う理念）に基づく「王道楽土」（東洋の仁愛に基づく王道主義により実現する理想郷）を謳っていた。ここへ日本政府は、疲弊した全国の村から、主として貧しい農民の家族や次男三男たちを開拓移民として送り込んだ。しかし、そこは王道楽土などではなかった。日本政府の用意した土地は未開墾のところが多く、開墾された土地の多くは現地の農民から奪い取ったものだった。だから、現地では紛争が続出した。土地を奪い返しにくる現地の人を、軍が出動して追い払う。時には撃ち殺すなどということもあった。すべては「乳と蜜の流るる郷へ」などという政府の誘

い文句とは裏腹なことばかりだった。ささやかな幸せを夢見たぶん、現実はよりむごく感じられる。つらくないわけがないのである。

これは、国を信じて他国へ移民してきた個が、それとは裏腹な現実を前に身もだえしている歌である。告発ではなく、身もだえ。そこに、深い〈哀しみ〉が生まれる。そして、泣いてしまっては、故郷を捨てた甲斐がない。にもかかわらず、泣いてしまうという堂々巡りを、これ以上は不可能なところまで簡潔に言い切ったことで、この歌の〈哀しみ〉はリアリティを獲得しているのである。

私は、身もだえから生まれる〈哀しみ〉に感応する心のあり方こそが、日本人の国民的な情緒というものだろうと思う。とすれば、これは個のもつ〈哀しみ〉のリアリティを通じて、国民の情緒をもとらえた作品と言い得るのではなかろうか。真の傑作である。

女の軍歌

この章の最後に、戦前の歌に描かれた女性像を見ておきたい。

明治三十年代に花柳界で流行した俗謡に、「さのさ（節）」がある。お座敷で芸者が歌

いはじめたものだから、作詩者不明の歌詩のヴァージョンがいくつもある。この「さのさ」に出てくる粋な言葉を抜粋して新たに曲をつけたのが、昭和三十九年（一九六四）に和田弘とマヒナスターズが歌ってヒットした「お座敷小唄」（曲・陸奥明）。たとえば「妻という字にゃ　勝てやせぬ」とか、「どうかしたかと　肩に手を／どうもしないと　うつむいて／目にはいっぱい　涙ため／あなたしばらく　来ないから」といった、小粋な文句である。

これらの文句には、江戸時代以来の男女の色恋のエッセンスがつまっている。女（芸者）がいかに男（客）に惚れ、泣き、あきらめるか。その「粋な悲哀」を歌に乗せるとき、聴く者は、「うまいことを言うね」と感興をおぼえるわけだ。

その江戸時代の色恋とは、既婚の男と花柳界の女との間のものだった。夫婦とは家同士の結びつきだから、恋愛感情など生まれない。それでいて、妻は子を産み、家を守ることを義務づけられる。そこで夫は外で女と恋をする。しかも相手の女は、どんなに深い仲になっても、「妻という字にゃ　勝てやせぬ」と、いつかは身を引いてくれるので、男は安心だ。つまり男にとって女は二種類しかなかった。恋愛もしなければ対等にも扱わない女

（妻）と、恋愛はするが対等には扱わない女（外の女）。これが男尊女卑というものの姿である。

その事情は、明治になってもそう変わらなかった。たとえば与謝野鉄幹の詩「人を恋ふる歌」（作曲者不詳・明治四十一年）などは、いきなり「妻をめとらば才たけて／みめ美わしく情けある」とくる。一方的な男の側からの要求である。こんな言葉を大真面目に書けるほど、当時は男社会だったわけである。

それが「カチューシャの唄」（大正三年）では、どう変わったか。

「カチューシャかわいや／わかれのつらさ／せめて淡雪とけぬ間と／神に願いをララかけましょか」

この歌は、別れゆくつらさを訴え、また会えますようにと歌うのだから、まだ語り手である女性は祈るだけで、実際に行動を起こしてはいない。この時代、男性が女性に託した美徳や理想像を、女性もまたよしとしていた。だから、神に祈るという形をとって、自分の心情を吐露するしかないのだ。

これが翌大正四年（一九一五）の「ゴンドラの唄」（詩・吉井勇、曲・中山晋平）では、「い

大正末期から昭和初期ごろのモダンガール（写真／毎日新聞社）

のち短し　恋せよ乙女／紅き唇　あせぬ間に／熱き血潮の　冷えぬ間に」と、男性が女性の存在を認め、そのあり方について問いかけている。とはいえ、女性自身の行動はまだない。

結局、自らの意志で歩きはじめる女性は、ついに戦前には現れなかった。女性たちは、自らの意志で行動を始める前に国家にからめとられ、国家にとって都合のよい女性に仕立てられてしまったのである。たとえば、「愛国の花」（詩・福田正夫、曲・古関裕而、昭和十三年）はこんな詩である。

「真白き富士の　けだかさを／こころ

の強い　楯として／御国につくす　女等は／輝く御代の　山ざくら／地に咲き匂う
国の花」

美しいメロディだが、美しく、清潔であればあるほど、かつての民衆詩派のリーダーの清澄な調べは、忠君愛国・良妻賢母という鋳型に入れられた人間たちが、どれだけ無個性な人形のようになるかを、逆説的に描き出している。もちろん、帝国日本にとっては、このような一様性こそが望まれる国民像だったのだ。では、「日本の妻」（詩・西条八十、曲・奥山貞吉、昭和十四年）はどうだろう。

「甘く優しい　新婚の／夢よさよなら　いとしの君を／いくさに送る　峠みち」

西条八十の手練の技は、厭戦すれすれの設定を逆手に取り、出征する夫と銃後を守る妻の役割を情緒的に納得させてしまう。「雪の進軍」（詩・曲とも永井建子、明治二十八年）、「戦友」（詩・真下飛泉、曲・三善和気、明治三十八年）など軍歌に比較的多いスタイルだ。

最後に「九段の母」（詩・石松秋二、曲・能代八郎、昭和十四年）を見よう。

「トビが鷹の子　産んだよで／今じゃ果報が　身にあまる／金鵄勲章が　見せたいばかり／会いに来たぞや　九段坂」（四番）

言うまでもなく、九段は靖国神社の所在地。日中戦争で戦死し、靖国神社に祀られている息子の霊に見せるため、叙勲された金鵄勲章をもって田舎の母が上京してきたという設定だ。もしかすると作者は、こんな表現の底に、あるしっとりとしたものを潜ませたかったのかもしれない。しかし事実はカラッとした軍国の母にとどまっていて、いわば「女の軍歌」になってしまっているようだ。

CamScannerでスキャン

第4章　戦争を美しく謳った作家たち

軍歌と歌謡曲

この章では、歌謡曲の暗部とも言うべき問題を取り上げる。あの「戦争の時代」を席巻した歌、「軍歌」の問題である。

人はだれでも、自分や自国の後ろ暗い歴史を振り返るのはつらいものだ。自らの〝恥〟の部分にふれざるを得ないからである。だから、なるべく背を向けて忘れてしまおうということになる。あるいは、かつての言動を隠蔽して、何食わぬ顔をしているようなことになる。しかし、背を向けることも隠蔽することも許されない。日本の歴史を振り返るとき、十年以上にもおよぶ戦争を招いた軍国主義というものの検証が不可欠なように、戦争を美しくうたいあげる軍歌というものもきちんと検証されなければならないのである。

さて、軍歌とは洋の東西を問わず、「兵を鼓舞し、士気を高めるためにつくられた歌」のことである。したがって、もともと軍歌をつくる意志をもつのは国家・軍隊であり、曲をつくるのは軍楽隊または兵士であり、歌うのはもっぱら兵士たちであった。

しかし、日本の場合は少し事情が異なる。西洋音楽が初めて導入された明治のころから、軍歌は「唱歌」の一部であった。そもそも教育というものが、富国強兵をめざす国家

CamScannerでスキャン

にとって有用な人物を育てるという目的をもっていたことを考えれば、当然だろう。たとえば、「来れや来れ」（きたれやきたれや　いざきたれ。詩・外山正一、曲・伊沢修二）は、明治二十一年（一八八八）に「皇国の守」の題で唱歌集『明治唱歌』に収録され、二十六年に表題に改めて『小学唱歌』に載った。また、有名な「敵は幾万」（敵は幾万ありとても。詩・山田美妙、曲・小山作之助）は明治二十四年の『国民唱歌集』に発表されている。さらに、今では軍歌中の軍歌として知られる「戦友」（ここはお国を何百里。詩・真下飛泉、曲・三善和気）は、その名も『学校及家庭用言文一致叙事唱歌』（明治三十八年）が初出である。つまり日本では、軍歌は兵士が歌う歌という狭義の意味よりも、国民全体が歌う歌としてつくられるという性格をはじめからもっていたのである。

その性格は、日清・日露戦争を戦うなかでいっそう強まり、〝独特〟のものになっていった、と音楽評論家の堀内敬三は、太平洋戦争中の昭和十九年（一九四四）に書いている。「いま生きてゐる日本人はみな戦ひの烈しい嵐に鍛へられて育つて来た。軍歌はその嵐の中で力強く叫んだ日本国民の突貫の声であつた。／日本人はみな軍歌に愛着を持つ。軍歌は日本国民の歌である。それは日本国民全体がいつも皇軍と共に一丸となつて幾度も挙国

CamScannerでスキャン

一致の戦ひをして来たからである」(『日本の軍歌』)

その「日本国民の歌」としての軍歌の性格を決定的にしたのは、歌謡曲である。昭和初期、日本の軍国主義化が進んでゆくなかで、各レコード会社は、一面では当局の〝指導〟に基づき、一面では大衆の求める歌を提供するという本来の目的に基づいて、「軍国日本の国民精神を高揚させる歌」の制作に乗り出した。プロの作詩家・作曲家がつくり、プロの歌手が歌うそれらの歌は、ラジオ・レコードを通じて人びとの心に強く働きかけた。人びとは喜んで歌い、涙して歌い、そして戦地でも歌った。これはまさに、軍歌本来の姿ではないか。

国家の軍楽隊によってつくられた歌や国・新聞が公募してつくられた歌を「軍歌」、商業ルートに乗ってつくられた歌を「軍国歌謡」(あるいは「戦時歌謡」)と分類することがあるが、これは不必要なばかりか、間違ってさえいる。あの時代、軍歌は官製・公募のものも含めて、みんなプロの手をへて商業化され、ラジオ・レコードを通じて歌謡曲(=流行歌)の形で人びとに受け入れられたのである。つまり、軍歌は歌謡曲になったのだ。

その意味で、あの「戦争の時代」ほど、歌謡曲というものが人びとの心を揺さぶった時

代はない。よくも悪しくも、歌謡曲が最も力強かった時代なのである。

「軍神」の落とし穴

軍歌が歌謡曲（＝流行歌）として初めて現れてくるのは昭和七年（一九三二）。前年九月に勃発した満州事変をうけてのことだった。その最初は、「満州行進曲」（過ぎし日露の戦いに。詩・大江素天、曲・堀内敬三、昭和七年一月）のようだが、国民的な注目を集めたという意味では、それにつづいて世に出た一連の「三勇士物」だろう。

昭和七年一月、満州事変の進行中に上海で日中間の衝突が起きた。上海事変である。この戦いのなか、廟行鎮（びょうこうちん）の敵攻撃に際して、三人の工兵が爆弾を詰めた破壊筒を抱えたまま鉄条網に飛び込み、爆死するとともに、突撃路を開いた。これが報道されると、日本国内にブームが巻き起こり、戦死した三人は「肉弾三勇士」（あるいは「爆弾三勇士」）とたたえられて「軍神」となり、芝居や映画さらには講談や浪花節までつくられた。

このとき新聞社もまた、こぞって三勇士をたたえる詩や曲を公募し、十数曲もつくられた。山田耕筰（こうさく）が曲をつけた「肉弾三勇士の歌」（詩・中野力。昭和七年四月）や、中山晋平が

CamScannerでスキャン

曲をつけた「肉弾三勇士」（詩・長田幹彦、昭和七年四月）もあるが、一番よく歌われたのは「爆弾三勇士の歌」（詩・与謝野寛、曲・陸軍戸山軍楽隊、昭和七年五月）だろう。

「廟行鎮の敵の陣／我の友隊すでに攻む／折から凍る如月の／二十二日の午前五時」

「命令下る正面に／開け歩兵の突撃路／待ちかねたりと工兵の／誰か後れをとるべきや」

これは大阪毎日・東京日日新聞が歌詩を公募したもので、当選者の与謝野寛とは、「人を恋ふる歌」の作者、与謝野鉄幹その人である。何と歌壇の長老が応募してきたわけだ。これには選者の北原白秋も困りはて、当選にせざるを得なかったらしい。

ところで、三勇士をたたえる熱狂は、彼らが一等兵という下級兵士だったことにも原因がある。彼ら以前に「軍神」となったのは日露戦争時の三人だが、旅順で戦死した海軍の広瀬武夫中佐、遼陽の会戦で戦死した陸軍の橘周太中佐、それに乃木希典陸軍大将は、いずれも指揮官で、乃木などは軍司令官だった。その点、三人はごく普通の庶民の若者である。そんな彼らが、生還の望みのない肉弾攻撃という崇高な任務を果たして、靖国の神となったのだから、人びとは彼らこそ「天皇の赤子」の鑑であり、われわれの誇りだと感

じてたたえたわけだ。しかし、ここに落とし穴がある。というのも、そのような熱狂と賛嘆は、天皇の名において戦われる〝聖戦〟では、三勇士のように命を捧げるのが真の「天皇の赤子」であるという全体的な思想に、容易に取り込まれる危険性をはらんでいる。事実、日中戦争・太平洋戦争期には、日本は全体主義思想に覆われることになる。

一方、ちょうど肉弾三勇士のブームが日本で始まったころの昭和七年（一九三二）三月に、「満州国」が建国された。満州事変開始からわずか半年後である。建国にあたっての お膳立ては、すべて日本が行った。大清帝国のラストエンペラー溥儀（ふぎ）をかつぎだしたのも日本である。じっさい、共同で国家防衛にあたるため日本軍（関東軍）を駐屯させるなどと約束（日満議定書）するような国が主権国家であるはずがない。完全に傀儡である。

とはいえ、満州事変の戦闘は三、四か月で終わり、満州国もできたいま、士気を鼓舞するような軍歌は必要がない。だから、中国軍のゲリラ攻撃に対する防御戦や掃討戦をうたったものなど、比較的地味でしんみりしたものが多くなる。たとえば、「討匪行（とうひこう）」（どこまで続く泥濘（ぬかるみ）ぞ。詩・八木沼丈夫、曲・藤原義江、昭和七年十二月）、「ああわが戦友」（満目百里雪白く。詩・林柳波、曲・細川潤一、昭和十二年一月）などである。

満州事変は、中国軍が相手とはいえ、実質的には張学良麾下の中国東北軍との限定戦争なので、短期間で満州全土を制圧できた。しかし、日中戦争（昭和十二年七月開始）はそうはいかない。中国国民党に加えて、同党と抗日統一戦線を組んだ精強な中国共産党軍も相手にしなければならないし、何といっても中国は広大である。

そんな事態に、国民の戦意高揚が必要と見てとった政府は、すぐに歌謡曲、レコード業界にも手を打った。開戦一か月後の八月に、退廃的な歌や悲しげな曲調の歌を事実上禁止して、「歌の統制」に乗り出したことは前章で述べたが、翌九月には、政府（内閣情報部）じきじきの肝いりで「威厳あり力ある国民歌」を公募した。応募は詩がじつに五万七千余り、曲が九千五百余り。作曲の入選者は、元海軍軍楽長の瀬戸口藤吉である。というより、だれでも知っている「軍艦行進曲（軍艦マーチ）」（明治三十三年）の作曲者と言えばわかりやすい。その瀬戸口による明朗溌剌たる入選歌が「愛国行進曲」（詩・森川幸雄、昭和十二年）である。

「見よ　東海の空明けて／旭日高く輝けば／天地の正気　溌剌と／希望は躍る　大八洲」

「見よ　東海の空明けて／旭日高く輝けば／天地の正気　溌剌と／希望は躍る　大八洲」

この曲の発表演奏会は昭和十二年（一九三七）十二月二十六日。その二週間前に、当時の中国の首都南京が陥落して、国民は束の間の戦勝ムードに酔っていた。政治的効果をねらって、この時期に発表した節がある。ともあれ、驚くべきことに、この曲のレコードは百万枚売れた。私が幼いころ、牡丹江の街でも、事あるごとに歌われていたのを思いだす。

一方、日中戦争開始早々の昭和十二年九月に出たのが、「露営の歌」（詩・藪内喜一郎、曲・古関裕而）である。「勝ってくるぞと勇ましく／誓って国を出たからは／手柄立てずに死なりょうか」と始まるわりには、曲はあまり勇ましくない。しかし、日本人はヨナ抜き短音階のやや哀調を帯びた曲がとにかく好きなようで、この曲は日中・太平洋戦争期を通じて最も歌われた曲だという。そんな、曲だけを聴いていると厭戦気分に陥りそうな歌だが、しかし私にとって見過ごすことのできない詩が四番にある。

「思えば今日の戦闘に／朱に染まってにっこりと／笑って死んだ戦友が／天皇陛下万

CamScannerでスキャン

歳と／残した声が忘らりょか」

これを見てすぐに思い出すのは、「ああわが戦友」の「弾に当ったあの時に／天皇陛下万歳と／三度叫んだあの声を／そのまま書いて送ろうか」である。あるいは、「出征兵士を送る歌」（詩・生田大三郎、曲・林伊佐緒、昭和十四年十月）の「ああ万世の大君に／水漬き草むす忠烈の／誓い効さん秋到る」である。さらには、「暁に祈る」（詩・野村俊夫、曲・古関裕而、昭和十五年）の「ああ大君の御為に／死ぬは兵士の本分と／笑った戦友の戦帽に／残る恨みの弾丸の跡」である。

日本の軍歌は、戦闘をうたって士気を高めるだけのものではない。むしろ、天皇（大君）のために戦っているということを強調することが多い。直接、言わない場合でも「御稜威」「皇国」などの表現から、天皇が確固たる中心となっていることがわかる。そう、軍歌の中心には常に天皇が存在していた。当時の日本人にとって、天皇はすべての価値の源泉であり、心のよりどころだった。あるいは、根源的な美意識だったのである。

だから、天皇のために死地に赴くことを美しくうたい、靖国神社で会おうという形で収めるのが、軍歌の一つのパターンとなる。言うまでもなく、靖国神社は天皇を戴く日本と

いう国家に殉じた者を祀る神社だから、ここに祀られることにより、戦場で戦うという行為は完結する。それも、このうえない美しさをもった行為として完結するのである。しかし、もちろんそれは、明治以来の天皇制国家日本がつくり出した美意識であり価値であった。それが帝国日本を支え、軍国主義日本を強大にしてゆくために、最もふさわしい美意識であり価値である、と歴代の為政者は判断してきたのである。

そのような天皇と国家のあり方を象徴する歌が「紀元二千六百年」（詩・増田好生、曲・森義八郎、昭和十五年）であった。

「金鵄輝く　日本の／栄ある光　身にうけて／今こそ祝え　この朝／紀元は　二千六百年／ああ　一億の胸は鳴る」

昭和十五年（一九四〇）は、神武天皇即位から二千六百年目にあたるとされ、さまざまな奉祝式典が開催された。音楽界でも、新作の楽曲を発表する奉祝芸能祭や、ドイツのリヒャルト・シュトラウスら一流作曲家に委嘱した曲の「奉祝楽曲発表演奏会」などが開催された。「紀元二千六百年」もまた、これにあわせて詩・曲とも公募したものである。珍しいことに、この曲は学校でも歌うことが義務づけられた。日中戦争が長く膠着状態に

CamScannerでスキャン

ある折から、この曲を通じて国民の心を一つにしようという、政府の統制策だった。そのキーポイントは、天皇と皇統の弥栄（いやさか）であり、国威の発揚である。その意味で、この曲自体は軍歌ではないが、あからさまな国策ソングとして、軍歌の時代を象徴する歌であることはまちがいなかった。

軍歌の名曲とは

昭和十六年（一九四一）十二月の太平洋戦争開戦以降、軍歌の数はぐっと増える。この戦争は、大陸で中国と戦い、太平洋でアメリカと戦うという困難な戦争だったから、日本は国の総力をあげてこれにあたった。当然、歌の動員にも拍車がかかることになるのだ。

その際、いまや絶対的な統制下にあるので、すべての新曲のテーマは当局が指示した。それを念頭においてこの時期の軍歌をみてゆくと、開戦から一年ほどの間、つまり日本軍が緒戦に大勝した勢いで攻勢に出ていった時期の軍歌はさすがに元気がいい。たとえば、「ハワイ大海戦」（天に二つの　日は照らず／しのぐは何んぞ　星条旗。詩・北原白秋、曲・海軍軍楽隊、昭和十六年十二月）、「英国東洋艦隊潰滅」（滅びたり滅びたり　敵東洋艦隊は。詩・高橋掬

太郎、曲・古関裕而、昭和十六年十二月)、「大東亜決戦の歌」(起つや忽ち撃滅の　かちどき挙る太平洋。詩・伊藤豊太、曲・海軍軍楽隊、昭和十七年三月)といったぐあいである。

そんな行け行けの軍歌の転機となるのは、昭和十八年(一九四三)。山本五十六元帥の戦死(四月)とアッツ島守備隊の玉砕(五月)のあたりだろう。それまで、大本営発表で〝勝利〟ばかりを聞かされて、勝っていると信じ込んでいた国民にとって、現職の連合艦隊司令長官の戦死と二千五百名の守備兵全滅のショックは大きかった。戦局に対する不安が芽生えたとしても無理からぬことだったろう。それは歌をつくる側も同じだった。

じっさい、それ以後の軍歌にはしだいに〝守勢〟が目立ちはじめ、しまいには歯嚙みするような歌も出てくる。たとえば、「恨み重なる星条旗/今一息だ頑張りだ/あの旗を撃てあの旗を」(「あの旗を撃て」詩・大木惇夫、曲・古関裕而、昭和十八年十二月)、「憎き翼がけがす　祖国の蒼天/怒り心に沸き立ち　握る拳ぞ」(「敵の炎」詩・サトウハチロー、曲・古賀政男、昭和十九年八月)などである。

もちろん名作もある。たとえば、軽快な「空の神兵」(藍より青き　大空に。詩・梅木三郎、曲・高木東六、昭和十七年四月)、詩と曲がピタリと決まった「若鷲の歌」(若い血潮の　予科

CamScannerでスキャン

鷲の」（詩・西条八十、曲・古関裕而、昭和十八年九月）などである。あるいは、「貴様と俺とは同期の桜／離れ離れに　散ろうとも／花の都の　靖国神社／春の梢に　咲いて会おう」（五番）と、前節で述べた軍歌の本質を〝見事〟なまでに備えた「同期の桜」（詩・西条八十、編詩・帖佐裕、曲・大村能章、昭和十九年。原曲は昭和十四年）もある。

このような、ある世代以上の人の記憶に残る軍歌はいくらでもある。しかも、そうして人の記憶に残っている軍歌は、すべてと言っていいほど〝名曲〟である。では、軍歌の名曲とはいったいどういうものなのか。

たとえば「加藤隼戦闘隊」（詩・田中林平、朝日六郎、曲・原田喜一、岡野正幸、昭和十八年五月）という〝名曲〟がある。「エンジンの音轟々と／隼は征く雲の果て／翼に輝く日の丸と／胸に描きし赤鷲の／印はわれらが戦闘隊」と勇壮に始まり、それと同じ長調のメロディを三番まで繰り返す。ところが、死んだ兵士をたたえる四番では、がらっと短調に変わり、「干戈交ゆる　幾星霜／七度重なる感状の……」と、まったくちがう沈んだメロディになる。そして再び長調にもどり、最後の五番をこう締めくくるのである。

「世界に誇る荒鷲の／翼のばせし幾千里／輝く伝統受けつぎて／新たに興す大アジア

CamScannerでスキャン

昭和19年(1944)、戦地へ向けて飛び立つ直前の特攻機

／われらは皇軍戦闘隊」

まさに名文句。歌謡史に残る傑作である。しかし――と私は思う。いい歌であるからこそ、多くの人が愛し、戦闘意欲をかき立てられた。いい歌であるからこそ、人は勇躍、戦地へと赴いたのである。軍歌は人を煽り、洗脳し、教育するときには大変な効果を発揮するものなのだ。だから軍歌は、いい歌であればあるほど、名曲であればあるほど罪深い。このことを決して忘れてはならないのである。

歌を書いてはならない場所

敗戦の年（昭和二十年）の暮れ、「東京

新聞」紙上で作曲家・山田耕筰と音楽評論家・山根銀二の間で、ちょっとした「戦犯論争」が行われたことがある。

言うまでもなく山田耕筰は、管弦楽、歌曲、歌劇など、ほとんどの音楽分野の日本における開拓者。後期ロマン派の技法を駆使して、交響曲「かちどきと平和」、歌劇「黒船」など高い水準の作品を生み出したが、一方、「からたちの花」「この道」「ペチカ」「赤とんぼ」などの美しい歌曲・童謡の作曲者でもある。その山田は、あの「戦争の時代」に、軍歌をたくさん書いた。たとえば、「肉弾三勇士の歌」（昭和七年）、「燃ゆる大空」（昭和十五年）、「三国旗かざして」（昭和十六年）、「アッツ島血戦勇士顕彰国民歌」（昭和十八年）、「米英撃滅の歌」（昭和十九年）、「サイパン殉国の歌」（昭和二十年）。むろん、まだまだあるだろう。

さて、山根銀二は、山田は戦争中の「楽壇の軍国主義化」について責めを負うべき「戦争犯罪人」であると批判した。これに対して、山田はこう答えている。なるほど私は、「戦力増強士気昂揚の面にふれて微力」ながら働いた。祖国の不敗を希う国民として当然の行動をとったのだ。戦時中国家の要望に従ってなした「愛国的行動」が戦争犯罪になる

のなら、「日本国民は挙げて戦争犯罪者として拘禁」されなければならない、と。

私は、「愛国的」つまり「日本のため」と言うこと自体、芸術家として根本的な誤りであると思う。問題を軍歌にしぼれば、作詩家であれ作曲家であれ、作家というものはどんな場面にあっても、最高の作品をつくろうと力を尽くすものである。それ自体はもちろん悪いことではない。しかし、その結果、作家の卓抜な技によって煽り立てられて戦地に赴き、戦死したり苦難を強いられたりした若者が大勢いたことに、作家たちは罪の意識を感じなかったのだろうか。感じていたら、次々に書くことなどできないはずだから、山田がそうであるように、ほとんど感じていなかったにちがいない。そこに彼らの罪がある。

平成二十一年（二〇〇九）、イスラエルのエルサレム賞を受賞した作家の村上春樹は、授賞式で、「高くて硬い壁があり、それにぶつかって壊れる卵があるとしたら、私は常に卵の側に立つ」と自らの文学的信念を語り、列席していたイスラエル大統領の面前で、イスラエルによるガザ侵攻を非難した。私は一人の作家として、この言葉に共感する。作家はどんな国も支持してはならないし、どんな主義も支持してはならない。支持した瞬間、作家は「主人持ち」になり、その側から発言することになる。それは村上春樹の言葉を借りれ

ば「壁」になることに他ならない。仮にいま戦争が起きたとして、国策に沿った歌を書くように言われても、私は絶対に書かない。それは政治思想の問題ではなく、歌をつくる人間として、あるいは作家として、「主人を持ってはならない」と考えるからである。芸術に携わる人間は、決して自らが「壁」になってはならないのだ。

歌というものは直接聞き手の情緒に訴えかけるものなので、その影響力は計り知れないほど大きい。私は別に軍歌好きではないが、にもかかわらず、戦後六十五年以上をへた今でも、相当数の軍歌を暗唱することができる。それほどに大きな影響力を軍歌は持っている。その大きな影響力をまともに受けて死んでいった若者たちがいたことに、作家たちが罪の意識を感じなかったとすれば、彼らは「壁」だったのだ。自らの技術を国家に提供し、国家の行う戦争に協力する、御用作家という名の「壁」だったのである。

軍歌の制作に携わった作家たちの多くは、戦犯指定を逃れた後、手のひらを返すように活動を再開し、戦後の歌謡界で活躍した。個人を責めるのは酷かもしれない。私自身、面識のある人の非をあげつらうようなことは慎むべきかもしれない。しかし、歌謡曲の実作者であり、戦争体験者でもある私は言わなければならない。彼らのつくった歌を、ただ

CamScannerでスキャン

「いい歌でした」と言っているだけでは、歌謡曲の歴史をたどる意味がないのである。

いい歌であればあるほど罪深い。いい歌であればあるほど、多くの若者を死なせている。そのことは確認しておかなければならない。歌とは、場所と機会を与えられたら何でもかんでも書けばよいというものではない。書いてはならない場所というものがある。フランスでは、かの有名な「枯葉」を作詩し、名画「天井桟敷の人々」の脚本を書いた詩人ジャック・プレヴェールが「バルバラ」という美しい反戦詩を書いている。彼我の差にあらためて驚くのである。

[illegible]

CamScannerでスキャン

満州で見た〝鹿のフン〟

昭和二十年（一九四五）八月十五日、太平洋戦争は終わった。長い戦争の時代の果てに日本は敗れた。九月、日本は連合国軍の占領下におかれ、GHQ（連合国総司令部）による占領行政が始まった。その指令により、婦人解放など民主化政策がすすめられる一方、治安維持法は廃止され、軍国主義的教育は禁止された。また、年末には帝国陸海軍が解体され、翌二十一年初頭には天皇の人間宣言が出された。こうして、日本は様変わりした。

もっとも、それは国家や制度の話である。人びとは今日を生きのびるのに必死で、それどころではなかった。主要都市の焼け跡には次々と闇市が立ち、物資を求める人びとでごった返していた。売れる物は何でも売り、その金は食べ物に消えた。家や家族を失った人も多かった。ねぐらのない人もいた。先行きのことを知る人はだれもいなかった。

敗戦の年、私は七歳になっていた。しかし、敗戦直後の日本のそのような混乱した光景を直接には知らない。私が知っているのは敗戦時の満州である。

ソ連軍数十機が私たち一家の住む満州牡丹江を爆撃したのは、昭和二十年八月十一日午前十時ごろのことだった。庭で遊んでいた私は、巨大な鷲（わし）のように翼を広げた爆撃機の胴

CamScannerでスキャン

体から、鹿のフンのような黒いものが次々に落ちてくるのを見た。鹿のフンはやがて、はっきりと爆弾だとわかる形を見せて、尾翼をゆっくりと旋回させながら、私の頭上を通り過ぎた。次の瞬間、大音響がしたかと思うと、私は玄関のあたりまで吹き飛ばされた。爆弾は、わが家から道一本をはさんだ前にある関東軍の兵舎に落ちたのだった。

ソ連軍戦車隊が牡丹江郊外にまで迫っていた。本土にいる兄と新京（現・長春）に出張中の父を除いた、母と姉、私の三人は、町を出る最後の軍用列車に乗った。途中、ソ連機の機銃掃射で大勢が死んだ。死体は列車から投げ捨てられた。前の列車も同じ目に遭ったらしく、行けども行けども、線路際には捨てられた死体がごろごろと転がっていた。

内陸の大都市ハルビンについたのは、八月十五日昼前だった。われわれが一息ついていると、突然、ロバのような馬に乗った満州軍の兵士たちが現れ、日本の無条件降伏を告げた。同乗の関東軍の兵士は武装解除され、満州軍によってどこへともなく連れ去られた。

集団収容所になっていた小学校で、運よく父に再会したのも束の間、すぐに父はソ連軍に〝徴用〟され、二か月後に帰ってきたときにはすっかり健康を害しており、それがもとで年の暮れに死んだ。私たちは小さなアパートを借り、煙草（たばこ）や餅、化粧品などの物売りを

して暮らした。そして一年余りののち、本土に引き揚げることになったのである。

母と姉は母国に帰れることを心から喜んでいたが、私はやや複雑な気持ちだった。私は満州に生まれ、八年間ずっとそこで生きてきたので、日本を知らなかったからである。

十五日間かけてかつての満鉄（南満州鉄道）を南下し、遼東湾西側のコロ島で十日間待って、私たちは引揚船(ひきあげせん)に乗った。その船のなかで、ラジオから流れてくる日本の歌を聴いた。初めて聴く、戦後日本の歌。「リンゴの唄」という歌だった。

「リンゴの唄」と「凱歌」

昭和二十一年（一九四六）十月、引揚船のなかで聴いた「リンゴの唄」（詩・サトウハチロー、曲・万城目正、歌・並木路子、昭和二十一年一月）は、私にとって残酷な歌だった。

「赤いリンゴに　唇よせて／だまってみている　青い空／リンゴはなんにも　いわないけれど／リンゴの気持は　よくわかる／リンゴ可愛や　可愛やリンゴ」

この歌は、当時の私にとって明るすぎたのだ。私たちが、まだこうして、真っ黒な海の上にいるのに。着のみ着のまま、食うや食わず、命からがら逃げつづけた同胞が、まだ母

CamScannerでスキャン

国の土を踏んでいないのに。なぜ平気で、こんな明るい歌が歌えるんだろう。どうして、もう少し、私たちの帰りを待っていてくれないのだろう……。そんな、仲間はずれにされたような、おいてけぼりをくったような、悲しい思いがこみあげてきて、私は泣いた。

そういうわけで、時代をとらえ戦後の始まりを告げたという意味では歌謡曲史からはずせない歌だとは思うが、今でも私はこの歌のことが好きとは言えない。個人的な感傷を抜きにしても、「みんなで明るく生きてゆきましょう」というひたすら健康的で前向きの雰囲気は、あまりに優等生的で、もっと言えば体制的でお仕着せの感じがあると私は思っている。

その感じは、もしかすると作詩者がサトウハチローというところから来ているかもしれない。サトウは戦前から知られた詩人。「目ン無い千鳥」(曲・古賀政男、昭和十五年)や「小雨の丘」(曲・服部良一、昭和十五年)など、歌謡曲の作詩もかなりある。

そのサトウハチローは、太平洋戦争中に軍歌をいくつも書いた。その一つが、「台湾沖の凱歌(がいか)」(曲・古関裕而、昭和二十年二月)。これは、昭和十九年(一九四四)十月の「台湾航空戦」での日本軍の〝大戦果〟をたたえた歌だが、その大戦果自体がじつは大本営の誤認

で、アメリカ艦隊の損害が軽微だったことは、今となっては皮肉である。ともあれ、こんな歌詩だ。

「海鷲陸鷲　捨て身の追撃戦／慌て、遁れ行く　敵艦目掛けて／撃たずば還らじと体当たりの突撃／忽ち沈み行く　我が翼の凱歌」

「秋空晴れたり　心も晴れ渡る／諸人忘る、な　心に刻めよ／決戦の第一歩　輝かしき大戦果／応えて悄励まん　唯皇国の為に」

「昭和二十年二月」という発表月に注目しよう。「リンゴの唄」は、レコードの発売は二十一年一月だが、「二十年十月」に公開された映画「そよかぜ」の主題歌として映画のなかで歌われている。とすれば、「台湾沖の凱歌」の作詩から「リンゴの唄」の作詩までの間は、七、八か月ほどでしかないだろう。それが、敗戦をはさんで、これほどまでに詩の内容とトーンが変わっているのだ。その表現の落差には驚かざるを得ない。これはサトウが変わったということなのか、それとも軍歌を書いたサトウはほんとうのサトウではなかったということなのか。敗戦直後に、明るく愛らしい「リンゴの唄」の詩を書いたとき、彼の胸にどんな思いが去来したのかを私は知りたい。

CamScannerでスキャン

敗戦後という時代の歌

ところで、「リンゴの唄」は明るいけれども、戦後二年ほどの歌をながめていて、これはと思う歌は、明るいものより、むしろ戦後の厳しい現実と結びついているものが多い。歌謡曲とはつまるところ時代をうたう歌なのだ、と思わざるを得ない。

たとえば、田端義夫が歌って大ヒットした「かえり船」(詩・清水みのる、曲・倉若晴生、昭和二十一年十一月)がそうである。

「波の背に背に　揺られて揺れて／月の潮路の　かえり船／霞む故国よ　小島の沖じゃ／夢もわびしく　よみがえる」

今となっては説明がいるだろう。これは戦後、海外にいた日本人が故国へと帰ってきた「引揚げ」をうたった歌であり、かえり船とは「引揚船」のことである。「霞む故国よ」の部分にそれが出ている。敗戦時、海外にいた日本人およそ六百六十万人のうち、この歌の出た二十一年(一九四六)の年の暮れまでに、五百万人が引き揚げてきた。兵士たちにしても凱旋ではないし、民間人の多くは追われたか逃げ出してきた(そのなかに私は入ってい

CamScannerでスキャン

る)。肩を落として帰るとき、海路は遠くわびしい。そんな感じが、「波の背に背に　揺られて揺れて」によく出ているのである。

また、戦後の象徴的な風景を切り取ったという意味では、「夢淡き東京」(詩・サトウハチロー、曲・古関裕而、歌、藤山一郎、昭和二十二年五月)がおもしろい。

「柳青める日　つばめが銀座に飛ぶ日／誰を待つ心　可愛いガラス窓／かすむは　春の青空か／あの屋根は／かがやく　聖路加か／はるかに　朝の虹も出た／誰を待つ心

淡き夢の町　東京！」

銀座一帯は戦争末期の空襲で、服部時計店などいくつかのビルを除いて、焼け野原になり、そこにバラックが建てられた。そんな空の広くなった銀座からは、東の明石町にそびえる聖路加病院の尖塔がよく見えるというのである。その風景を、ここに大きな夢があるなどといわず、「淡き夢」と表現したところが、サトウハチローの詩人たるゆえんだろう。彼の本領は、〝大きな〟ではなく〝ちいさい秋〟(「ちいさい秋みつけた」。詩・サトウハチロー、曲・中田喜直、昭和三十年)を見つけるところにあるのだ。そのサトウの淡い表現に、古関裕而がつけた曲も心地がよい。佳曲である。それにしても、このサトウ・古関が、二年前

に「唯皇国の為に」と叫ぶ軍歌「台湾沖の凱歌」をつくったコンビとは。

一方、まさに敗戦後の歌という意味では、「星の流れに」（詩・清水みのる、曲・利根一郎、歌・菊地章子、昭和二十二年十二月）をはずすわけにはいかないだろう。

「星の流れに　身を占って／何処をねぐらの　今日の宿／荒む心で　いるのじゃないが／なけて涙も　涸れ果てた／こんな女に　誰がした」

戦争に負け、占領下にあって荒んだ日本人の思いと、にもかかわらず一縷の望みをもって何とか立ち上がろうとしている日本人の思いが、これほどよく表現されている歌はない。しかもそれを、戦後風俗の一つの象徴ともいえる〝夜の女〟の立場から歌いきったところが素晴らしい。主人公は、戦争の犠牲者（飢えて今ごろ　妹はどこに／一目逢いたい　お母さん）だが、やむを得ずとはいえ零落して夜の女になった自分を恥ずかしくも思っている（人は見返る　わが身はほそる）。けれども、絶望しきっているわけではない。人はほんとうに絶望したら、占いなどしない。占うのは、かすかな希望をもっている証拠なのだ。

そう考えれば、これはしごくまっとうな人の心をうたっている歌だとわかる。「こんな女に　誰がした」には、明らかに戦争への告発がこめられているが、それにこだわる必要

はない。この歌に見るべきは、何よりも戦後という時代に生きる人間の切実な思いである。だからこそ、この歌は時代の歌と呼ぶにふさわしい。こういう歌は、そんなにはない。あとは「アカシアの雨がやむとき」(歌・西田佐知子、昭和三十五年)くらいのものではないか。

R・ハッターの正体

ここで、ともに戦前から活躍を始め、対照的な戦時中を過ごし、戦後も対照的な歌の世界を歩んでいった二人の同世代の作曲家について語りたい。服部良一と古賀政男である。

まず服部良一は、日本語の詩に西洋音楽を自然に乗せることにかけては天才だった。歌謡曲は元来、「西洋音楽という分母の上に日本語の詩を乗せた曲」の一つだが、服部の場合は、その西洋音楽の分母が桁外れに大きかった。それでいて、日本語を損なうことなく、自然に曲と融合させることができた。しかも、唱歌や童謡とちがって、ヒットが要求される歌謡界のなかで、あれだけたくさんの名作を書いた。だから天才なのである。

服部良一は明治四十年(一九〇七)、大阪市の生まれ。十六歳で市中の少年音楽隊に入り、

サキソフォン、フルート、ピアノにふれる。十九歳のときに出会った「ジャズ」に心底魅せられ、以後、ジャズとのつきあいは終世つづくことになる。その後、腕を見込まれて、大阪フィルハーモニック・オーケストラに入団、フルート、サキソフォンを受け持つ。練習のない日には、常任指揮者メッテル（元モスクワ国立歌劇場指揮者）から四年間、和声学・対位法・管弦楽法を個人レッスンで学んだが、一方、夜は夜で、ジャズ仲間とバンドを組みダンスホールで演奏していた。クラシックとジャズに二股をかけて理論と実践を学んだことが、のちの服部の財産になる。昭和八年（一九三三）、二十六歳で上京。ジャズバンドで演奏するかたわら、作曲を手がけるようになる。

作曲家・服部良一の最初の大ヒットは、昭和十二年（一九三七）七月発表の「別れのブルース」（窓を開ければ　港が見える／メリケン波止場の　灯が見える。詩・藤浦洸、歌・淡谷のり子）である。昭和十二年七月は、まさに日中戦争開始の月。そんな時期に、外国人マドロス相手の娼婦の暗く倦怠感に満ちたこの歌を、国や軍部が歓迎するはずがない。ただちに目をつけられた。そして次の大ヒット、「雨のブルース」（雨よ　降れ　降れ。詩・野川香文、歌・淡谷のり子、昭和十三年六月）が〝亡国調〟だと評されたころから、雲行きがあやしく

なり、ついに発売禁止が出る。「夜のプラットホーム」（詩・奥野椰子夫）である。
「星はまたたき　夜ふかく／なりわたる　なりわたる／プラットホームの　別れのベルよ／さよなら　さよなら／君いつ帰る」
戦後の昭和二十二年（一九四七）に二葉あき子が歌って大ヒットしたこの曲、じつは昭和十四年（一九三九）に淡谷のり子がすでに吹き込んでいた。発売禁止の理由は、「柱に寄りそい　たたずむわたし」が出征兵士を見送る場面を連想させ、それが「女々しい」のでいかんということだった。じっさい、そのとおりの場面を新橋駅頭で見たのが、奥野椰子夫の作詩の動機だったのだから、検閲官の目はなかなか鋭かった。しかしこの哀切なハバネラがこのまま埋もれるのを惜しんだ服部は、一計を案じた。歌詩を英訳し、歌手志望のドイツ人の青年に歌わせて、洋盤で発売したのだ。曲名は"I will be waiting"（待ちわびて）、作曲者はR.Hatter。よく見れば、服部良一の名が隠れている。
そして昭和十五年（一九四〇）には、名曲を二つ書いた。「湖畔の宿」（山の寂しい　湖に。詩・佐藤惣之助、歌・高峰三枝子、昭和十五年五月）と「蘇州夜曲」（君がみ胸に　抱かれて聞くは。詩・西条八十、歌・渡辺はま子、昭和十五年八月）である。あまり知られていないが、ど

ちらも太平洋戦争中は「頽廃的な感傷歌」として発売中止になった。ところが、大衆があまりにも愛し、よく歌うので、命令は骨抜きになったという。

筋金入りの敵性音楽好き

太平洋戦争時に第一線で活躍していた作曲家のなかで、服部は、ほとんど軍歌に手を染めなかった。絶無ではない。昭和十一年にはＮＨＫの「国民歌謡」に、「祖国の柱」（祖国のために　捧げたる／いとも尊き　人柱。詩・大木惇夫）を書いているし、自伝の巻末リストには、「軍国女性」「銃後の妻」といった曲名も載っている。

だが、あれだけたくさんの曲を書いている割には非常に少ない。服部ほど有名なら、依頼が殺到するはずである。事実、古関裕而や古賀政男には殺到した。筋金入りの敵性音楽好きで、演奏禁止曲筆頭の「別れのブルース」をはじめ、過去に何度も検閲にひっかかっている服部には、依頼しづらかったのかもしれないが、ひょうひょうとした平和主義者の服部には好都合だった。

そして戦後。生活上・音楽上の束縛から解き放たれた服部は、水を得た魚のように大活

昭和25年（1950）、渡米する「ブギ」コンビ（笠置シヅ子と服部良一）をにぎやかに見送る（写真／毎日新聞社）

躍を始める。その際、彼はひとつの「改心」をしている。戦前の歌は、「別れのブルース」も「湖畔の宿」も憂鬱な曲だった。その「島国的な淡いセンチメンタリズム」にはもうあきたりない、「明るい」方向に向かおう、と。その言葉どおり、戦後の服部の歌はどれも明るい。なかでも、笠置シヅ子のダイナミックな歌唱と、乗りのよいブギのリズムを生かした「東京ブギウギ」（詩・鈴木勝、昭和二十三年一月）は、その最たるものだろう。

「東京ブギウギ　リズムうきうき
心ずきずき　わくわく／海を渡りひ

　びくは　東京ブギウギ」

考えてもみよう。女が「心ずきずき　わくわく」と歌うこと自体、国によって良妻賢母のイメージに塗り固められた戦時中の女性からすれば画期的なことだ。そのうえ、笠置シヅ子は全身を使って踊りながら歌う。それがどれだけ破天荒な新しさに満ちていたことか。

また、「新しい」ということでは、翌二十四年（一九四九）に高峰秀子が歌った「銀座カンカン娘」（あの娘可愛や　カンカン娘。詩・佐伯孝夫）もあげられる。これは「東京ブギウギ」よりやや上品だが、しかし銀座を晴れ晴れと闊歩する女性の姿には、誰でも手が届くような清新さがある。この二曲によって服部は、新しい時代の女性像というものを、他のどの分野よりも早く表現してみせた。素晴らしい業績である。

もう一曲あげるなら、「東京の屋根の下」（詩・佐伯孝夫、昭和二十三年十二月）だろう。

「東京の屋根の下に住む／若い僕等は　しあわせもの／日比谷は　恋のプロムナード／上野は　花のアベック／なんにも　なくてもよい／口笛吹いて　ゆこうよ／希望の街　憧れの都／二人の夢の　東京」

一緒に住む家もなく、逢引する場所もない若い男女が、ただ街を歩いている光景を描いた歌。貧しいのでただ歩くしかない二人は、しかし東京という屋根の下に一緒に住んでいると思うことで、愛を分かち合っている。戦後の健気な青春だ。この素敵な詩に、服部は、ゆれるような美しい旋律をつけた。曲名も含めてシャンソンのような佳曲である。

そして、これら服部良一の戦後の歌の最後にくるのが、「青い山脈」（若く明るい 歌声に。詩・西条八十、昭和二十四年三月）である。これが服部の最上の作品であるかどうかは別として、戦後の混乱期を脱しつつある日本を明るく謳いあげた象徴的な歌であることはまちがいないだろう。

〝愛国者〟の戦中戦後

一方、古賀政男はどのような戦中戦後を送ったか。

古賀は明治三十七年（一九〇四）、福岡県三潴郡田口町（現・大川市）の生まれ。家は貧しかったが、古賀の一族は、もとは三潴郡の地侍の家系であったという。六歳のとき父が亡くなり、その後、古賀は母とともに朝鮮・仁川の問屋で番頭をつとめる長兄を頼って朝

昭和43年（1968）、紫綬褒章を受章したころの古賀政男

鮮半島へと渡り、ここで十年を過ごす。大正十二年（一九二三）、明治大学に入学、すぐにマンドリン・クラブの創設に参加する。大学時代は、クラブとアルバイト（マンドリン・ギターの教師）に明け暮れ、処女作「影を慕いて」は在学中の昭和四年（一九二九）にすでに完成していた。

昭和六年に作曲家となり、すぐに「酒は涙か溜息か」（昭和六年）、「影を慕いて」（昭和七年）の大ヒットで地歩を固めた。以後、「サーカスの唄」（昭和八年）、「男の純情」（昭和十一年）、「人生の並木路」（昭和十二年）、「人生劇場」（昭和十三年）、「誰か故郷を想わざる」（昭和十五年）と、哀

愁と感傷に満ちた歌謡曲の古典を書いた。一方、「丘を越えて」（昭和六年）、「二人は若い」（昭和十年）、「ああそれなのに」（昭和十一年）など軽妙明朗な曲もある。何でもつくることができたのだ。昭和十年代、古賀は三十歳代の若さで、すでに巨匠であった。

しかし、同じ昭和十年代、古賀には別の歌の系列があった。軍歌である。古くは、昭和七年（一九三二）、朝日新聞が募集した「肉弾三勇士の歌」の入選詩につけた曲があるが、これはまだ新人作曲家の時代だ。巨匠になって以降では、日中戦争開始直後の昭和十二年（一九三七）八月に発売され、〝軍国歌謡〟の先駆けとなった「軍国の母」（こころ置きなく祖国の為／名誉の戦死　頼むぞと。詩・島田磬也）が最初で、以下、次のような曲がある。すべては探索していないが「十数曲」あるとの証言がある（『誰か故郷を思わざる』）。

「そうだその意気」（なんにも言えず　靖国の／宮のきざはし　ひれ伏せば。詩・西条八十、昭和十六年七月）

「勝利の日まで」（丘にはためく　あの日の丸を／仰ぎながめる　われ等の瞳。詩・サトウハチロー、昭和十九年四月）

「敵の炎」（憎き[illegible]がながす　祖国の

CamScannerでスキャン

昭和十九年八月）

古賀政男は愛国者だった。そのこと自体に問題はない。愛国者として軍歌を歌うことにも問題はない。しかし、愛国者としての行動の発露が軍歌を作曲することとなると、話は別だ。それは前章で山田耕筰に関連して述べたところである。古賀は、愛国者と国策協力者の区別ができなかった。おそらく日本で最も影響力のある音楽家の自分が軍歌を書くことで、それを聴く人びとにどんな影響を与えることになるのかを考える想像力に欠けていた。その意味で、古賀が自伝で「私は戦争にはほとんど協力しなかった」と書いているのは残念だ。それは軍歌を十曲以上も書いた人の言うべき言葉ではない。

しかし私は、古賀は深いところで戦争中の自分の行動にこだわっていたように、罪の意識をもちつづけていたように思えてならない。敗戦の翌年から古賀はまた作曲を始めるが、以後の作品からは、戦前にはよく見られたハイカラな雰囲気は鳴りをひそめ、それに替わって、沈潜していくような内向的な歌の世界が表れてくるからである。

こうして、戦後に復活した歌謡曲界においては、一方では、戦中の抑圧から解き放たれた服部良一が自由を思い切りアメリカナイズされた形で謳歌するような世界をつくりだ

第6章　音楽ビジネスに起きた革命

CamScannerでスキャン

成長のとば口の寒々しい光景

日本が戦後の混乱期を抜け出して本格的な復興期に入ったのは、昭和二十年代中盤のこと。その大きなきっかけとなったのは、昭和二十五年（一九五〇）に勃発した朝鮮戦争と、昭和二十七年に発効したサンフランシスコ平和条約だろう。前者による特需で日本経済は息を吹き返し、後者によって日本は独立国としての主権を回復したからである。その後の日本の復興と成長はめざましかった。経済白書が「もはや戦後ではない」と宣言した昭和三十一年の前後から、昭和三十年代〜四十年代のほぼ全期間を通じて、日本経済は右肩上がりの高度成長をつづけ、一気に繁栄のきわみに達したのだった。

ところが、日本が輝ける時代へのとば口に立った昭和二十年代後半から三十年代前半の時期、歌謡曲は総じて清新さと活力に欠け、やや寒々しい感じさえするのはなぜだろう。

もちろん、いい曲がなかったわけではない。たとえば、「雪の降るまちを」（詩・内村直也、曲・中田喜直、昭和二十八年）がある。この曲は、シャンソン歌手高英男（こうひでお）のレコードがヒットし町でもよく歌われたので、歌謡曲に入れてもいいと思うが、クラシック畑の作曲者の曲だけあって、さすがに格調が高い。とくに見習うべきは、短調で始まった曲が、

「遠いくにから　落ちてくる」の歌詩で、長調に転調するところ。地上から空へと視点が移る詩の展開に見事に応じた転調で、作曲とは何より詩の音楽的表現だということが、よく納得できる。ともすれば、詩の内容にかかわりなく、ある型にはまった曲調で押し通すような傾向が見られる歌謡曲にはない、よく考えられたていねいな曲づくりだった。

また、「ふるさとの燈台」（詩・清水みのる、曲・長津義司、歌・田端義夫、昭和二十八年）という曲もあった。「真帆片帆（まほかたほ）　唄をのせて通う／ふるさとの　小島よ／燈台の岬よ／白砂に　残る思い出の／いまも仄（ほの）かにさざなみは　さざなみは／胸をゆするよ」という歌詩には、何のけれん味もない。ヒットをねらうとか、時流におもねるのではなく、思いを素直に書いて、それが「歌」になっている。陽が西に傾くころ、高台から静かな内海をながめると、雲間から斜めに差す光のなかに島々が浮かび、その間をぬって真帆片帆の舟が行き来する。そんな〝まさに日本〟という感じが、素のままに出ているよさがある。

一転して、「カスバの女」（涙じゃないのよ　浮気な雨に。詩・大高ひさを、曲・久我山明、歌・エト邦枝、昭和三十年）は、パリから〝地の果てアルジェリア〟の迷路のように入り組んだ街（カスバ）の酒場に流れてきた女の歌。ジャン・ギャバンの映画「望郷」などを思

わせる異国情緒もあるが、たいていの人は、カスバを日本のどこか場末の盛り場に読み替えて聴いていただろう。投げやりで退廃的、これも歌謡曲の世界だ。

と、こういった印象に残る曲もあるし、ヒット曲もかなりあるのだが（たとえば「ゲイシャ・ワルツ」昭和二十七年、「お富さん」昭和二十九年、「岸壁の母」昭和二十九年、「リンゴ村から」昭和三十一年、「チャンチキおけさ」昭和三十二年、など）、全体としてこの時期の歌謡曲には、新しさやエネルギーといったものが感じられないのである。

その理由の大半は、レコード会社の専属制にあったと私は思う。専属制とは、それぞれのレコード会社が作詩家・作曲家・歌手を自社専属としてかかえ、専属料や印税を支払って生活を保障する制度。そのかわり、専属作家はもっぱら専属歌手のためだけに曲を書き、他社で仕事はできない。これは、戦前の昭和四年（一九二九）にビクターが、西条八十・中山晋平という「東京行進曲」のコンビと専属契約を結んだのが最初とされている。

私がフリーの作詩家として歌謡界に足を踏み入れたのは昭和三十九年（一九六四）だから、だいぶ後だが、もちろん専属制は生きていて、コロムビアには作詩の西条八十・サトウハチロー、作曲の古賀政男、ビクターには佐伯孝夫（詩）、吉田正（曲）、東芝には服部良一

昭和28年(1953)の第4回紅白歌合戦。年末放送が始まったこの年、笠置シヅ子が「東京ブギウギ」を、灰田勝彦が「東京の屋根の下」を歌った

(曲)、ポリドールには水木かおる(詩)、藤原秀行(曲)といった、有名な専属作家たちがいた。

各レコード会社の歌やサウンドにはそれぞれの会社特有の傾向があり、曲づくりの哲学(コンセプト)から歌詩に使われる言葉まで、すべてに他社とはちがう特色があった。専属作家が入れ替わる場合も、多くは弟子筋の作家が引き継ぐので、〝伝統〟は保たれる。

しかし、レコード会社の専属作家という限られた人間だけが歌づくりをほぼ独占するのだから、いつか弊害が出てくる。マンネリである。昭和二十年

代後半～三十年代前半の時期は、それが現れてくるときにあたっていたのだろう。きらびやかな才能をもち、幾多の名作を書いてきた西条八十でさえ、六十歳をすぎたこの時期には、技だけに頼ったり、自己模倣をするような詩を書いている。あとは推して知るべしである。型にはまった詩と曲、ヒット曲のスタイルを踏襲することで満足する歌づくり、そんなふうにして量産される歌。そこに新しさなど生まれるはずもない。専属制によって生み出されてきた歌謡曲の世界に、停滞と衰退の兆候が見えはじめたのがこの時期であったと言ってよいと思う。

どんな曲であれ、だれよりもうまく歌う

そう考えると、この昭和二十年代後半～三十年代前半の時期とはむしろ、美空ひばりと石原裕次郎という二人の大スターを生み、育てた期間と考えてもよいのではないかとさえ思えてくる。ひばりと裕次郎はともに、昭和十年前後（あの長い戦争の時代の最中）に生まれ、戦後にデビューし、人びとに圧倒的に愛されながら昭和という時代を生き、昭和が終焉する前後に相次いで亡くなった。「昭和の大スター」の名に値するただ二人の人間だっ

CamScannerでスキャン

た。

美空ひばりは昭和十二年（一九三七）五月、横浜の生まれ。八歳で初舞台を踏み、十二歳のとき「河童ブギウギ」（詩・藤浦洸、曲・浅井挙曄、昭和二十四年八月）でレコード・デビューした。笠置シヅ子の物真似だと非難されたが、物真似に始まらない芸など、ほとんどない。問題は、そこからどう自分の芸を伸ばしてゆくかということだ。その点、ひばりは天才だった。そのわずか一か月後に出た「悲しき口笛」（丘のホテルの　赤い灯も。詩・藤浦洸、曲・万城目正、昭和二十四年九月）では、すでに自分のスタイルで完璧な歌唱をしている。シルクハットに燕尾服という姿を、子どもらしくないと感じる人はいるだろう。しかし、歌唱そのものがすでに完成されていることは否定しようがない。

その後ひばりは、「東京キッド」（歌も楽しや　東京キッド。詩・藤浦洸、曲・万城目正、昭和二十五年）、「リンゴ追分」（リンゴの花びらが。詩・小沢不二夫、曲・米山正夫、昭和二十七年）、「お祭りマンボ」（私の隣りのおじさんは。詩・曲とも原六朗、昭和二十七年）、「港町十三番地」（長い旅路の　航海終えて。詩・石本美由起、曲・上原げんと、昭和三十二年）などのヒットで、昭和三十年代には押しも押されもせぬ歌謡界の大スターになった。

CamScannerでスキャン

もっとも、私などはひばりとは一歳しかちがわないので、初期からの歌をほとんど同時代に聴いているが、若い年代の人たちには、「柔」（勝つと思うな　思えば負けよ。詩・関沢新一、曲・古賀政男、昭和三十九年）、「悲しい酒」（ひとり酒場で　飲む酒は。詩・石本美由起、曲・古賀政男、昭和四十一年）のイメージが強いのではないか。

そしてそのイメージから生まれてきたのが、「演歌の女王」という呼称だろう。しかし、これはまちがっている。ここで使う「演歌」とはおそらく昭和四十年代の半ばに、いわゆる日本調の歌謡曲のことを、だれかが呼び始めた名称である。つまり歌謡曲の一部の曲種だ。ところがひばりの歌は、そのせまい曲種には入らないもののほうが多い。たとえば、「東京キッド」はいかにも戦後を感じさせる洋楽調だし、「リンゴ追分」は民謡調、「お祭りマンボ」はラテンのリズムのにぎやかな曲で、「港町十三番地」は軽快なマドロス物だ。さらに、今では歌手美空ひばりの集大成の曲とされる「川の流れのように」（知らず知らず歩いて来た。詩・秋元康、曲・見岳章、平成元年）は、感動的なポピュラーソングである。

要するに美空ひばりは、ジャズ、ポップス、ラテン、民謡、そして日本調（演歌）と、どんな曲種であれ、だれよりもうまく歌える歌手だった。私もひばりさんに詩を提供した

CamScannerでスキャン

ことがあるが、晩年の昭和六十三年（一九八八）にレコーディングした「われとわが身を眠らす子守唄」は、とりわけ忘れがたい。「眠れ　眠れ　わが魂よ／雨の匂いにむせながら」という私の詩に、作曲の三木たかしは、黒人のソウルジャズのようなねばっこい曲をつけた。それをひばりさんが、堂々とした声に深い感情をこめ、一点のミスもなく、完璧に歌いこなしたのには、立ち会っていて、まったく驚嘆したものだった。そんな美空ひばりに名称をささげるなら、「演歌の女王」などというせまい名称ではなく、「歌謡曲の女王」や「昭和の歌姫」といった呼び名のほうがふさわしいのである。

平成元年（一九八九）六月、美空ひばり没。昭和が終わって半年足らずののちだった。

今でも歌える「狂った果実」

一方、石原裕次郎は昭和九年（一九三四）、神戸市生まれ。小樽・逗子で育つ。慶応大学在学中の昭和三十一年に兄・石原慎太郎の芥川賞受賞作の映画化「太陽の季節」の端役（はやく）にアルバイト出演して、映画デビュー。同じ年、同じく兄の原作による映画「狂った果実」でいきなり主役になり、たちまちスターになった。湘南の海、ヨット、スポーツカー、横

浜のナイトクラブ、そして「太陽族」。そんな映画に、百八十センチをこえる長身で二枚目の裕次郎のキャラクターが加わったら、恰好よくないわけがない。

当時私は都立九段高校の三年生。柔道部でしごかれる一方、名曲喫茶でクラシック音楽を聴きながら本を読みつづけるような、音楽・文学少年だった。そんな私でも「狂った果実」は観た。そして、しびれた。映画のなかで裕次郎が歌った同名の挿入歌「狂った果実」(詩・石原慎太郎、曲・佐藤勝、昭和三十一年)を、今でも私は空で歌えるのである。

「夏の陽を浴びて／潮風に揺れる花々よ／草陰に結び／熟れてゆく赤い実よ／夢は遠く白い帆に乗せて／消えてゆく消えてゆく　水のかなたに」

おそらく軽く書き上げたのだろうが、この石原慎太郎の詩はうまい。当時彼が傾倒していたジッドやコクトーなど、フランス文学の香りがある。これに作曲の佐藤勝がつけたハワイアン・ムードのけだるい曲調もよい。これは私にとっては、名曲中の名曲である。

その後裕次郎は、「嵐を呼ぶ男」(昭和三十二年)、「明日は明日の風が吹く」(昭和三十三年)、「紅の翼」(昭和三十三年)、「あいつと私」(昭和三十六年)などの映画で、大スターの名をほしいままにする。その一方で、「歌手は本業じゃない」と言いながら、じつにたく

さんの歌も歌っている。私は数えてみたことはないが、オリジナルは七百曲と自伝で言っているのを信じるなら、オリジナル五百余曲の美空ひばりより多いことになる。

なかで代表的な曲といえば、「錆びたナイフ」（砂山の砂を　指で掘ってたら。詩・萩原四郎、曲・上原賢六、昭和三十二年）、「赤いハンカチ」（アカシヤの　花の下で。詩・萩原四朗、曲・上原賢六、昭和三十七年）、「二人の世界」（君の横顔　素敵だぜ。詩・池田充男、曲・鶴岡雅義、昭和四十年）あたりだろう。しかし、生涯最高とも言うべき曲は、もちろん「夜霧よ今夜も有難う」（しのび会う恋を　つつむ夜霧よ。詩・曲とも浜口庫之助、昭和四十二年）である。酒と不倫に代表されるような「大人の恋愛」は、歌謡曲を支える重要な美意識の一つだが、その魅力はこの一曲に集約されるといっても過言ではない。

私は、シャンソンの訳詩をしていた昭和三十八年（一九六三）の夏、伊豆・下田のホテルで偶然に面識を得た裕次郎さんから、「なぜ、日本の歌を書かないんだい？」と言われたことがきっかけとなって、歌謡曲の作詩を始めた。その大恩人である裕次郎さんに、たくさんの詩を提供できたこと、とりわけ、石原裕次郎最後のシングル「わが人生に悔いなし」（鏡に映る　わが顔に／グラスをあげて　乾杯を。詩・なかにし礼、曲・加藤登紀子）をつく

り得たことを誇りに思っている。シングル盤の発売は昭和六十二年（一九八七）四月。それから三か月後の七月、「昭和の大スター」石原裕次郎は亡くなった。

音楽出版社とフリー作家

さて、専属制によって支えられてきた歌謡曲の世界に、停滞と衰退の兆候が見えはじめた昭和三十年代にもどろう。

そんな停滞する歌謡界の状況に風穴を開ける曲が続々と生まれてくることになるのは、三十年代の中盤以降である。その先鞭（せんべん）をつけたのは昭和三十四年（一九五九）に水原弘が歌って第一回レコード大賞を受賞した「黒い花びら」（黒い花びら　静かに散った。詩・永六輔、曲・中村八大）。次いでは昭和三十七年、植木等の歌で大ヒットした「ハイ　それまでョ」（あなただけが　生きがいなの。詩・青島幸男、曲・萩原哲晶）であり、さらには、翌三十八年の「恋のバカンス」（ためいきの　出るような。詩・岩谷時子、曲・宮川泰、歌・ザ・ピーナッツ）と「見上げてごらん夜の星を」（見上げてごらん　夜の星を。詩・永六輔、曲・いずみたく、歌・坂本九）である。

CamScannerでスキャン

これら大ヒット曲の共通点は何か。作詩家・作曲家・歌手の全員が、レコード会社の専属ではない「非専属」の人たちだったことである。青島幸男や永六輔（えいろくすけ）はもともとフリーの放送作家で、当然、レコード会社の専属ではない。そして、時代と大衆の嗜好を見抜く独特の感覚をもって歌謡曲の世界に乗り込み、専属の作家などには到底つくれない斬新な歌を書いてみせた。しかし、どうしてそれが可能だったのか。ここに登場するのが、大手芸能プロダクション「渡辺プロダクション」である。昭和三十年代後半、非専属の作家による楽曲制作の牽引者として、決定的な役割を果たしたのは渡辺プロだった。

渡辺プロダクション（通称・ナベプロ）は、渡辺晋（しん）と美佐の夫妻が昭和三十年（一九五五）に創業した芸能事務所。ナベプロの先見性は、早くから欧米の「音楽出版社」（ミュージック・パブリッシャーズ）に注目し、そのシステムを日本に取り入れたところにある。

当時の世界の音楽業界を見わたせば、レコード会社が専属の作詩家・作曲家・歌手をかかえ、制作から販売までを一手に行うという日本のレコード音楽業界のあり方は、むしろ特殊だった。欧米では、歌そのものをつくるのは作詩家・作曲家であり、それを発注し、できた楽曲の音楽著作権の管理等を行うのは音楽出版社、そしてレコードをつくるのがレ

コード会社という、分業体制をとるのが常識になっていたのである。その結果、できあがった歌の果実、すなわち印税は、作詩家・作曲家・音楽出版社の三社が分け合うことになる。ヨーロッパでは三者が三分の一ずつ分け合うのが基本。アメリカでは、音楽出版社がまず五十パーセントをもってゆき、残りを作詩家・作曲家が折半する。エルヴィス・プレスリーの歌も、ビートルズの歌も、このシステムから生み出されたのである。

ナベプロはこの方式を導入し、傘下に音楽出版社・渡辺音楽出版を設立(昭和三十七年)して新しいフリーの作家たちに曲を発注し、それをナベプロ所属の歌手に吹き込ませたテープをつくってはレコード会社に持ち込んだ。右にあげた曲のうち、「黒い花びら」だけは、まだ態勢の整わない時期だっただけに、永六輔などはレコード会社と印税契約もせずに売ってしまったようだが、その他はどれも、ナベプロ・渡辺音楽出版が発注し、フリーの作家たちが曲をつくり、ナベプロ所属歌手(植木等、ザ・ピーナッツ)・ナベプロ系列のマナセプロ所属歌手(坂本九)が歌うという形態である。それらが大ヒットすることにより、ナベプロ方式は一躍、音楽業界で市民権を得たのだった。

こうして、ナベプロが切り開いた新しい曲づくりのシステムに応じる形で、一群のフリ

CamScannerでスキャン

ー作家が歌謡曲の世界に新たに入ってゆくことになる。かくいう私も、その一人だった。

洋楽レーベル方式の定着

さて、ナベプロ方式の成功を目の当たりにした各レコード会社が、うちでもフリー作家に書かせてみたいと思うようになったのは当然である。しかし、ただちにというわけにはいかなかった。というのも、フリーの作家を新たに専属にするには従来の専属作家たちの了解を得なければならないし、フリー作家をフリーのままで起用するのは、専属作家やディレクターの顔をつぶすことになる。

一方、フリー作家の側にも、専属契約を結ぶことで束縛されるのは嫌だという思いがあった。私と同世代ですでに専属作家になっている者もいたが、私や安井かずみなどは、レコード会社に専属するという制度自体が意義を失い、やがては崩壊する時代が来ることを予感していたので、レコード会社からの打診を受け入れる気持ちはまったくなかった。

そこで各レコード会社は窮余の一策を編み出した。フリー作家の作品を「洋楽レーベル」から発売しようというのである。東芝ならキャピトルやエンジェル、コロムビアなら

ＣＢＳ、ポリドールならグラモフォン、ビクターならフィリップスが洋楽レーベル。ここから出す曲は外国曲扱いになるから、専属作家は文句を言うことができないのである。悪知恵といえば悪知恵だが、しかしそうすることで、才能あるフリー作家の歌を出す道は開けた。また、音楽出版社側もその方法でレコードを出すことに合意した。

この方法をとった最初のレコードは、ＣＢＳ（コロムビアの洋楽レーベル）から昭和四十年（一九六五）四月に発売された「涙の太陽」（詩・湯川れい子、曲・中島安敏）。横浜のアメリカンスクールに通うエミー・ジャクソンというハーフの少女が、英語で歌って大ヒットした。要するに洋楽の体裁をとったのだが、ヒットを受けて、五月には日本語の歌詩によるヴァージョン（詩・湯川れい子、歌・青山ミチ）も発売された。私が昭和四十二年（一九六七）に書いた「恋のハレルヤ」（曲・鈴木邦彦、歌・黛ジュン）も、キャピトル（東芝の洋楽レーベル）から発売されたのである。

こうして、フリー作家が音楽出版社と組んで、洋楽レーベルからレコードを出すという方式が定着することになった。しかも、この方式によって生み出された作品からヒット曲が続出したことで、方式自体の業界における存在感はいっそう高まっていった。

この事態にいちばん脅威を感じたのは、もちろんレコード会社の専属作家たちである。そこでこの時期、専属作家たちの書く七五調をベースとした"正統的"な歌謡曲と、われわれ若手の書くポップス系の歌謡曲とが、まさに戦いの様相を呈することになったのだが、結果は圧倒的にフリー作家の勝利だった。

そのことを象徴するのは、昭和四十二年（一九六七）の曲「ブルー・シャトウ」（もりといずみに　かこまれて。詩・橋本淳、曲・井上忠夫、歌・ジャッキー吉川とブルーコメッツ）である。フリー作家がつくり、グループ・サウンズのグループがうたったこの歌は、大ヒットし、この年の第九回日本レコード大賞をとっている。それ以前の二回の大賞は、「柔」（詩・関沢新一、曲・古賀政男、歌・美空ひばり、昭和四十年・第七回）、「霧氷」（詩・宮川哲夫、曲・利根一郎、歌・橋幸夫、昭和四十一年・第八回）と、専属作家たちの曲だった。逆にそれ以後の二回は、「天使の誘惑」（詩・なかにし礼、曲・鈴木邦彦、歌・黛ジュン、昭和四十三年・第十回）、「いいじゃないの幸せならば」（詩・岩谷時子、曲・いずみたく、歌・佐良直美、昭和四十四年・第十一回）と、フリー作家の曲である。つまり「ブルー・シャトウ」は、歌づくりの主たる担い手が、専属作家からフリー作家へと移ってゆく、まさに転換点に位置して

CamScannerでスキャン

いる曲なのだ。

演歌は歌謡曲の本流ではない

フリー作家と音楽出版社が組んで生み出す曲が勝利を収めた結果、業界では音楽出版社の設立ラッシュが起き、昭和四十五年（一九七〇）ころまでには、今日までつづく主要な音楽出版社がほぼ出揃った。一方、各レコード会社は存在理由を失った文芸部をしだいに廃止してゆくことになる。文芸部は専属作家が籍を置いてきたところだから、これは事実上、専属制が崩壊したことを意味していた。

では、フリー作家との勝負に敗れ、文芸部も閉じられてしまった元専属作家たちはどうしたか。彼らが向かったのは「演歌」の世界だった。そして、「演歌は日本の心」と謳うことによって、自らの居場所を確保しようとした。だが、「演歌」という名は伝統的に存在してきたものではない。私が歌謡界に入った昭和三十九年ころには、演歌という呼び名自体が一般的ではなかった。彼らが演歌と呼ぶ歌は、私たちが「日本調」といっている歌のことで、それならば歌謡曲の一部として始めからあった。それは、彼らが〝演歌の祖〟

と仰ぐ古賀政男が、その幅広い音楽の世界の一部に「日本調の歌」をもっていたのと同様だ。

すでに述べたように、古賀政男はワルツもタンゴも書けたし、軽妙で明朗な歌も、もちろん軍歌も書けた。ところが、そのエピゴーネンとでもいうべき作家たちは、戦後、服部良一らの活躍を横目に見ながら、内向的な日本情緒や重心の低い土着の歌に沈潜（ちんせん）していった古賀政男の一面だけを引き継ごうとした。そして、「演歌」と呼ぶそれらの歌が歌謡曲の本流であるかのようにふるまったのだ。しかし、日本調の歌（演歌）が歌謡曲の本流であったことはかつて一度もなく、その後にもないことは、確認しておかなくてはならない。

さて、こうして受難のつづくレコード会社だが、まだ終わりではなかった。それまでレコード会社が守ってきた原盤制作にまで、音楽出版社が乗り出してきたからである。こうなっては、レコード会社がやることといえば、レコードを売ることだけしかない。かつてレコード制作の一切を取り仕切り、音楽業界を牛耳ってきたレコード会社の力が決定的に低下し、逆に音楽出版社の力が決定的に上昇したのは、このときだろう。

このように、音楽出版社という欧米システムの導入は、日本の音楽産業のあり方を、したがって歌謡界のあり方を、根本的に変えてしまった。歌が専属作家から解き放たれ、才能さえあれば誰でも自由に歌をつくり、世の中に送り出すことができるようになった。まさに、それは音楽ビジネスの「革命」だったのである。

第7章　すべての歌は一編の詩に始まる

CamScannerでスキャン

作詞家の昭和四十年代

昭和四十年代、歌謡曲への新しいシステムは上げ潮に乗り、フリー作家は音楽出版社やディレクターと組んで新曲を量産していった。昭和四十年代に新しい歌づくりの道を切り開いた大御所・浜口庫之助、筒美京平（曲）、中村八大、宮川泰（曲）ら、言わばフリー作家の第一世代から続いて登場した作詞家が、ヒット曲を量産したのは、新システムの確立以後に新昭和四十年代に入ってからの第一世代と言ってよいだろう。ここへ曲々のこんなヒット曲である。

安井かずみ（詞）（やすい・かずみ）

「若いってすばらしい」（曲・宮川泰、歌・槇みちる、昭和四十一年）、「恋のしずく」（曲・平尾昌晃、歌・伊東ゆかり、昭和四十三年）、「経験」（曲・村井邦彦、歌・辺見マリ、昭和四十五年）、「わたしの城下町」（曲・平尾昌晃、歌・小柳ルミ子、昭和四十六年）、「草原の輝き」（曲・平尾昌晃、歌・アグネス・チャン、昭和四十八年）、「赤い風船」（曲・筒美京平、歌・浅田美代子、昭和四十八年）他

[illegible]（詞）（[illegible]）

CamScannerでスキャン

壮観の昭和四十年代

昭和四十年代、歌謡曲づくりの新しいシステムは上げ潮に乗り、フリー作家は音楽出版社のオファーに応えて新曲を書きまくった。昭和三十年代に新しい歌づくりの道を切り開いた永六輔・岩谷時子・青島幸男（詩）、中村八大・宮川泰（曲）ら、言わばフリー作家の第一世代も変わらずに活躍したが、ヒット曲を量産したのは、新システムの確立以後に歌謡曲の世界に入った第二世代だったと言ってよいだろう。こんな面々のこんなヒット曲である。

安井かずみ（作詩、一九三九～九四）

「若いってすばらしい」（曲・宮川泰、歌・槇みちる、昭和四十一年）、「恋のしずく」（曲・平尾昌晃、歌・伊東ゆかり、昭和四十三年）、「経験」（曲・村井邦彦、歌・辺見マリ、昭和四十五年）、「わたしの城下町」（曲・平尾昌晃、歌・小柳ルミ子、昭和四十六年）、「草原の輝き」（曲・平尾昌晃、歌・アグネス・チャン、昭和四十八年）、「赤い風船」（曲・筒美京平、歌・浅田美代子、昭和四十八年）他

「ブルー・シャトウ」(曲・井上忠夫、歌・ジャッキー吉川とブルーコメッツ、昭和四十二年)、「僕のマリー」「シーサイド・バウンド」(曲・すぎやまこういち、歌・ザ・タイガース、昭和四十二年)、「ブルー・ライト・ヨコハマ」(曲・筒美京平、歌・いしだあゆみ、昭和四十三年)、「真夏の出来事」(曲・筒美京平、歌・平山三紀、昭和四十六年)他

すぎやまこういち(作曲、一九三一〜)

「恋のフーガ」(詩・なかにし礼、歌・ザ・ピーナッツ、昭和四十二年)、「花の首飾り」(詩・菅原房子/補作・なかにし礼、歌・ザ・タイガース、昭和四十三年)、「君だけに愛を」(詩・橋本淳、歌・ザ・タイガース、昭和四十三年)、「亜麻色の髪の乙女」(詩・橋本淳、歌・ヴィレッジ・シンガーズ、昭和四十三年)、「学生街の喫茶店」(詩・山上路夫、歌・ガロ、昭和四十七年)他

筒美京平(作曲、一九四〇〜)

「バラ色の雲」(詩・橋本淳、歌・ヴィレッジ・シンガーズ、昭和四十二年)、「あなたならどうする」(詩・なかにし礼、歌・いしだあゆみ、昭和四十五年)、「また逢う日まで」(詩・阿久悠、歌・尾崎紀世彦、昭和四十六年)、「17才」(詩・有馬三恵子、歌・南沙織、昭和四十

六年）、「男の子女の子」（詩・岩谷時子、歌・郷ひろみ、昭和四十七年）、「わたしの彼は左きき」（詩・千家和也、歌・麻丘めぐみ、昭和四十八年）他

鈴木邦彦（作曲、一九三八〜）

「恋のハレルヤ」（詩・なかにし礼、歌・黛ジュン、昭和四十二年）、「長い髪の少女」（詩・橋本淳、歌・ザ・ゴールデン・カップス、昭和四十三年）、「天使の誘惑」（詩・なかにし礼、歌・黛ジュン、昭和四十三年）、「恋の奴隷」（詩・なかにし礼、歌・奥村チヨ、昭和四十四年）他

こうした作家仲間に伍して、私も書きに書いた。すでに右にいくつか出てきているが、その他にはこんな曲を書いている。「知りすぎたのね」（詩・曲ともなかにし礼、歌・ロスインディオス、昭和四十三年）、「愛のさざなみ」（曲・浜口庫之助、歌・島倉千代子、昭和四十三年）、「君は心の妻だから」（曲・鶴岡雅義、歌・鶴岡雅義と東京ロマンチカ、昭和四十四年）、「人形の家」（曲・川口真、歌・弘田三枝子、昭和四十四年）、「夜と朝のあいだに」（曲・村井邦彦、歌・ピーター、昭和四十四年）、「今日でお別れ」（曲・宇井あきら、歌・菅原洋一、昭和四十四年）、「手紙」（曲・川口真、歌・由紀さおり、昭和四十五年）、「グッド・バイ・マイ・ラブ」

（曲・平尾昌晃　歌・アン・ルイス　昭和四十六年）など

私の書いた歌も入っているので手前味噌になることを恐れるが、しかしこのラインアップは控えめに言っても壮観ではなかろうか。いわゆるポップス歌謡を中心として、グループ・サウンズもあればアイドル物のはしりもあり、しっとりした大人の歌もムード歌謡もある。しかも、よく知られた、この時代を代表するヒット曲ばかりだ。

これが歌謡曲というものの広がりというものであり、それぞれの曲種が時に応じて割合を増減させながら、全体として歌謡曲の世界を形づくっているのである。一九七〇年代（昭和四十五～五十四年）は、戦前の一九三〇年代（昭和五～十四年）と並ぶ「歌謡曲の黄金時代」といわれる。その黄金時代を引き寄せたのは、ここにあげた作家たちを中心とするフリーランスの〈ヒット・メーカー〉であったことはまちがいない。

過去という〈ひらめき〉

では、そんなヒット・メーカーのひとりであった私は、作詩というものにどのように取り組んでいたか。意外に思われるかもしれないが、私はこの作詩の仕事を始めた最初か

ら、歌を書くこと自体を楽しいと思ったり、うれしいと思ったりしたことはなかった。そうではなく、〝私の書いた歌がヒットすること〟が、うれしく、楽しかったのである。

「ヒット曲でないかぎり、歌は歌として存在し得ない」という思いが、私にはいつもあった。西条八十やサトウハチローといった往年の詩人たちは、大衆に美しい言葉、美しい詩を届けるということを表向きの理由として作詩した。しかし、その美しい言葉も詩も、書いた曲がヒットしないことには人びとに届きようがないので、まず商業的な成功が前提となる。それがわかっていたので、彼らはヒットするように書いたし、じっさいに数多くのヒットを飛ばしたのだ。同じように、もともと文学青年で将来は小説家になる夢をもっていた私も、歌謡曲を書くなら当てないことには意味がないと思っていた。

では、どういう詩ならヒットするか。ただ歌を書けばよいという次元なら、私は今すぐにでもできる。凡百の歌詩よりずっとうまい詩を書くことは、技術的には可能だろう。だが、そんな歌は決してヒットしない。

たしかエドガー・アラン・ポーは、言葉と音がしのぎを削ることによって、それは歌となり芸術作品となる、というようなことを言っていた。一般論としては、まったくそのと

CamScannerでスキャン

おりだ。しかし歌謡曲の場合は、しのぎを削るというより補い合うというべきだろう。詩の言葉がそれ自体で完結していては、曲をつける意味がないし、逆もまた真だ。つまり言葉と音楽はお互いに、どこかが〝欠けた〟ものでなければならないし、欠けたところを補い合うものでなければならない。だから、歌を書きたいと思ったら、音がつけられる余地をあらかじめ残して詩を書くこと。そういう詩を書ける人間が作詩家であって、そうでない人は詩人であればよい。それがヒット曲を書くための資質的・技術的な前提だ。

そのうえで、ヒット曲には〈ひらめき〉が必要である。ひらめきの対極にあるのは、〈分析〉だが、大衆が何を求めているかは分析ではわからない。もしそれでわかるのなら、広告代理店にマーケティングをさせ、それをもとに作詩すれば必ずヒットするはずである。ところが、そんなことでヒット曲は生まれてこない。歌つくりに関しては、マーケティングなどにほとんど意味はないのだ。

私は歌謡曲の作詩を始める以前、シャンソンを中心に約千曲の訳詩を手がけた。最後の訳詩は、〝I really don't want to know〟というウエスタンの曲だった。「あなたがかつて、どんなにたくさんの女と抱き合ってこようと、それを私に言わないでほしい、私は知りた

くない」というような内容の英語の歌詞を、私は繰り返し歌ってみた。と、タタタタと下降する四つの音のところで、「過去など」という言葉が不意に出てきた。「過去」。この言葉を、それまで私は歌のなかで聞いたことがなかった。歌謡大全集に端から目を通したがやはりない。硬い漢語だから、だれも使おうとはしなかった。それが常識というものだったのだろう。しかし、この場合には「過去」しかなかった。入り組んだかつての経験を、あえてこの漢語一言で言い切る——そう思った瞬間、自分のなかにある〈ひらめき〉が降りてきた感覚があった。一千曲の訳詩をやってきて、一度も感じたことのないひらめきだった。私は、「あなたの過去など／知りたくないの／済んでしまったことは／仕方ないじゃないの」と訳し、「知りたくないの」というタイトルをつけた。

菅原洋一が歌ったこの曲「知りたくないの」（曲・ドン・ロバートソン、昭和四十年）は、発売当初は売れなかった。それが、じわじわと売れ出したかと思うと、一気に火がついて大ヒットとなったのは、その二年後のことである。そのとき私は、自分が二年前に感じたひらめきが間違いではなかったことを確認して、うれしかった。その後、私は三千曲の作詩をしたが、私自身がひらめきを感じて、よい歌だと思ったものは一つの例外もなくヒッ

トしている。そしてまた、ひらめきを感じないのにヒットしたという歌は一曲とてもないのである。

ワンポイント・ルーズ

ここからは、さらに作詩の技術的側面に立ち入ってみよう。最初の素材は、第2章で日本の歌謡曲第一号と位置づけた「カチューシャの唄」（詩・島村抱月、相馬御風、曲・中山晋平、歌・松井須磨子、大正三年）である。

「カチューシャかわいや／わかれのつらさ／せめて淡雪とけぬ間と／神に願いをララかけましょか」

ヒット・メーカーにしかわからない感覚、とあえて言ってもよいのではないかと思うが、じつは歌詩中の「ララ」に、この歌が大ヒットした秘密が隠されている。逆に言えば、もし「ララ」がなかったら、この歌はヒットしなかったはずである。

「ララ」は作詩者の発想ではなかった。原詩には「神に願いをかけましょか」とあるだけである。しかし、作曲者の中山晋平がいくら考えても、ここにうまく曲がつかない。どう

CamScannerでスキャン

しても言葉が足りないのである。そこで苦しまぎれに、「ララ」という洋風のはやし言葉を入れることを思いついた。

すると、ここに「ララ」と入れた瞬間、歌が明るくなり、ある意味でルーズなものになった。言い換えれば、人の心が入り込む余地がそこにできたのである。これは「ワンポイント・ルーズ」とでも呼ぶべき方法論で、ヒット曲には必ずといってよいほどこれがある。きっちりと仕上げずに、どこかにゆるいところをつくる。

たとえば、髪型、スーツ、靴と、上から下まで一分の隙もなく決めた人には、やや近寄りがたい雰囲気が生まれる。ところがそこで、髪をちょっとバサッとさせたり、ネクタイをやや緩めたりすると、一挙に親しみやすくなる。それがおしゃれの秘訣であるのと同様の効果を、ワンポイント・ルーズは歌にもたらすのだ。今では当たり前のようなものだが、それを大正初期にたくまずしてやったところに、「カチューシャの唄」の名作たるゆえんがあるのだ。

この「ララ」にあたる言葉が、私の詩のなかでいえば「オンボロロ」ということになるだろう。これは、昭和五十年（一九七五）に北原ミレイが歌ってヒットした「石狩挽歌」

（曲・浜圭介）のなかで使った言葉で、私の造語である。私が八歳で満州から引き揚げてきたあとにしばらく住んだ、北海道・小樽の浜辺の風景のなかで、年老いた女が奏でる挽歌。その詩作の過程を次節で語ることにしよう。

ニシンの夢への挽歌

はじめに、歌詩を以下に掲載する。

石狩挽歌

海猫が鳴くから　ニシンが来ると／赤い筒袖の　ヤン衆がさわぐ
雪に埋もれた　番屋の隅で／わたしゃ夜通し　飯を炊く
あれから　ニシンは　どこへ行ったやら／破れた網は　問い刺し網か
今じゃ浜辺で　オンボロロ　オンボロボロロー
沖を通るは　笠戸丸／わたしゃ涙で　鰊曇りの　空を見る

燃えろ篝火（かがりび）　朝里（あさり）の浜に／海は銀色　ニシンの色よ
ソーラン節に　頬そめながら／わたしゃ大漁の　網を曳く
あれから　ニシンは　どこへ行ったやら／オタモイ岬の　ニシン御殿も
今じゃさびれて　オンボロロ　オンボロボロロー
かわらぬものは　古代文字／わたしゃ涙で　娘ざかりの　夢を見る

この詩を書くとき、私がまず決めたのは、地方の言葉を生で使うことと、それを歌のなかでは説明しない、ということだった。地方の言葉で風土のイメージを出す。「海猫」はカモメであり、「ヤン衆」は出稼ぎの漁夫のことだ。また、筒袖（つつそで）の仕事着のことを、東北や北海道の漁師たちは「つっぽ」と言った。「問い刺し網」はニシン漁に使った定置網の一種。同様に、「オタモイ岬」も「古代文字」も「笠戸丸」も、小樽の人びとにとってはなじみ深い地名であり、遺物であり、船である。しかし、いちいち説明などせずにどんどんと書き進めてゆく。極端に言えば、音の連なりとだけ聞いてくれてもいいと思っていた。すべてはニシン（ニシン場とニシン漁の光景）に収斂（しゅうれん）していきさえすればよいからだ。

そのために、逆に言葉を弱めたところもある。ニシン漁の風景で私が現実にイメージしていたのは、留萌のほうに寄った「増毛」の浜だったのだが、「ましけ」という音は強く、しかも魅力がありすぎるので、聞き手がそこで引っかかって、考えてしまう。次へと進んでゆくためには浜はどこでもよい。そこで、「朝里」という穏やかな音に変えた。これは実際に小樽にある浜で、じつは満州から引き揚げてきた母・姉・私の三人が住んだところである。戦後の一時期、私の兄は、ここでニシンの夢を追っていた。

また、「海は銀色　ニシンの色よ」は、正確には「乳色」と言うべきところ。春、海が盛り上がるほどにかたまったニシンの大群が、北海道にやってくるのは産卵のためである。雌が一斉に水中に放卵すると、雄もまた一斉にこの卵に放精する。そのため、海が乳色に染まる。この行は本来、そのことを言っているのだ。しかし、ここで「チチイロって何だろう」と考えさせてはいけないので、銀色に近いニシンの腹の色というふうに、イメージを少しずらしたのである。

こうした作業を通じて私がつくりたかった歌の構造はこうである。昭和戦前の時期にニシン漁でにぎわった浜も、戦後になってニシン漁がすたれ、戦後三十年をへた今じゃ（「石

狩挽歌」を書いた時点での現在）すでにさびれ果てている。娘盛りのころニシン場で懸命に働き今では老婆になった女が、その浜に立って、今はもうないニシン場、ニシンのいた時代、その時代を生きた人びとのすべてに対する「挽歌」を歌う……。

そんな重い歌のなかで、歌い手の老婆（歌手）と聞き手が心を分かち合えるような言葉、それまでに出たすべての地方の言葉、地名、事物などを受け止めて、一瞬で洗い流してくれるような言葉、そんな言葉が私はほしかった。私は一週間、その言葉を探した。そして、あるとき〈ひらめき〉が降りてきた。それが「オンボロロ」である。日本語には「おんぼろ」も「ぼろぼろ」もあるが、「オンボロロ」はない。この幾分とぼけたような、しかし無限に思いのこめられた言葉がひらめいた瞬間、「できた」と私は思った。いい歌ができたことを確信したのである。

〈ひらめき〉に〈ひらめき〉が加わるとき

ヒット・メーカーだったころも今も、私は詩作のヒントを日常生活には求めない。生活のなかでふと思いついたことをメモするようなこともない。

いちばん忙しく歌を書いていた昭和四十年代のときでさえ、詩作をするときには一人じっと部屋に閉じこもり、まず日常空間から離脱することから始めた。そしてそれは、自分というものから自身を解き放つことから詩作を始めたということでもある。身の回りのこと、等身大のことを書きたいと思うのはもちろん書き手の自由だが、しかしそれでは歌の届く対象を限られたものにしてしまう。男でも女でもない、年寄りでも若者でもない、日本人でもフランス人でもない、要するに何者でもないものになること、また伝統・宗教などすべての束縛から自由になることを通じて、一つの魂のような存在になることを、私は自らに課した。そのようにして詩作に向かい、詩の神との交信をつづけてゆくと、やがて〈ひらめき〉が降りてきて、一編の詩ができる。

その一編の詩に曲をつけ、アレンジし、楽器の演奏に乗せて歌手が歌ってはじめて、「歌」というものができあがる。その作曲家―アレンジャー―歌手へとゆくプロセスのどこかで、いくつかの〈ひらめき〉が加わることが、名曲、ヒット曲誕生の条件だろう。素晴らしい詩が、その後のプロセスの失敗で生かされることなく埋もれてしまうことはある。しかし、何のひらめきもない類型的で駄目な詩が、その後のプロセスに助けられて大

ヒットすることはありえない。この章の最初にあげた昭和四十年代の数々のヒット曲の詩には、程度の差はあれ、どれもひらめきがある。

すべての名曲、ヒット曲は、一編の〈ひらめき〉のある詩から始まる。これは長年、歌謡曲をつくってきた実作者としての心からの実感である。

CamScannerでスキャン

第8章　歌謡曲という大河

CamScannerでスキャン

GSとの交流と競争

これまでにも再三述べているように、歌謡曲とは「詩・曲・歌い手」の三つを一セットとし、ヒット（流行）をねらって売り出される商業的楽曲のことである。昭和初期に確立されたこの形態は、戦前・戦後を通じてほとんど変わることなく、歌謡曲の終焉までつづくことになる。

もちろん、それぞれの時代の雰囲気や人びとの好みに応じて、歌謡曲を構成するさまざまな小ジャンル（曲種）の割合は変わってきた。大正から昭和初年の、歌謡曲がまだ「はやり唄」（流行歌）と呼ばれていた時代には、自由民権期の演説歌の流れをくむ「演歌」（今の「演歌」とは別）や、民謡調・日本調の「小唄」「音頭」などが目についた。それが昭和初期の歌謡曲の確立期には、「日本調」「民謡調」「都会調」「洋楽系」（ジャズ、ポップス、シャンソン）など百花繚乱となり、第一次の歌謡曲黄金期が現出する。日中戦争・太平洋戦争とつづく時期には、当然ながら「軍歌」の割合が圧倒的だった。戦後は、服部良一に代表される「洋楽系」と古賀政男に代表される「日本調」（これが今の「演歌」）の両極の間に、さまざまな曲種がひしめいていた。さらに昭和三十年代後半以降は、「音楽ビジネス

CamScannerでスキャン

の革命」によって登場したフリー作家たちのつくる、新しい感覚の歌謡曲（いわゆる「ポップス歌謡」あるいは「和製ポップス」）が大きな比重を占めてくる、という具合だ。

一方、こうした曲種のちがいとは別に、昭和四十年代以降には、それまでにないスタイルをもった歌い手たちが現れてくる。それが四十年代前半のグループ・サウンズ（GS）であり、四十年代後半以降のシンガー・ソングライターたちである。

まず、われわれフリー第二世代の作詩家・作曲家が活動を開始したのとほぼ同時期に出現し、最大に見積もっても四年ほど（昭和四十一〜四十五年）の短期間ではあったけれども、若者に絶大な人気を誇ったのがGSである。四、五人一組の若者たちが、長髪を振り乱してギターやドラムなどの楽器を演奏しながら歌うというスタイルは、いうまでもなく、そのころ世界を席巻していたビートルズやローリング・ストーンズなど、主としてイギリスの音楽バンドの影響によるもので、当然その音楽も、激しい8ビートに支えられたロックン・ロールやリズム&ブルースが基調となる。

そんなGSの演奏スタイルは、一見すると、歌謡曲とはまったくかけ離れたもののように思われるだろう。たしかに、正装したり着飾ったりした歌手が、オーケストラや楽団の

伴奏をバックに朗々と歌い上げたり、あるいは嫋々とむせび泣いたりするような、従来の歌謡曲の典型的な歌唱のスタイルとはまったくちがう。しかし、音楽ビジネスという観点から見れば、GSはまったく歌謡曲のヒットシステムの枠組みのなかにあった。

というのは、第一に、この欧米のバンド音楽のスタイルを取り入れて商業化しようと企画したのは音楽出版社であり、第二には、代表的なGSの多くのヒット曲をつくりだしたのは、音楽出版社から依頼を受けたわれわれ歌謡曲のフリー作家だったからである。

たとえばGSの草分け、ザ・スパイダースの「夕陽が泣いている」(昭和四十一年)、「風が泣いている」(昭和四十二年)は、専属からフリーに転身した浜口庫之助の作詩・作曲だ。また、ザ・タイガースは、前章冒頭の作家リストに出しておいた「シーサイド・バウンド」「君だけに愛を」以外にも、「モナリザの微笑」(昭和四十二年)、「銀河のロマンス」(昭和四十三年)はどちらも「詩・橋本淳、曲・すぎやまこういち」であり、オックスの「スワンの涙」(昭和四十三年)は「詩・橋本淳、曲・筒美京平」である。さらに私も、前出したザ・タイガースの「花の首飾り」の補作詩のほか、ザ・ゴールデン・カップスの「愛する君に」(曲・鈴木邦彦、昭和四十二年)や、ザ・テンプターズの「エメラルドの伝説」(曲・

CamScannerでスキャン

昭和42年(1967)、グループ・サウンズの全盛期。音楽に合わせて歌い踊る観衆(写真／毎日新聞社)

村井邦彦、昭和四十三年）を書いている。

GSのメンバーのなかにも、欧米のビート音楽を吸収して、自ら曲をつくる者がいた。たとえばスパイダースのかまやつひろしは、「ノー・ノー・ボーイ」（詩・田辺昭知、昭和四十一年）、「バン・バン・バン」（詩・曲とも、昭和四十二年）、「あの時君は若かった」（詩・菅原芙美恵、昭和四十三年）などのユニークな曲を書いた。また、ブルーコメッツの井上忠夫は「青い瞳」（詩・橋本淳、昭和四十一年）やレコード大賞受賞曲「ブルー・シャトウ」などを書き、ザ・ワイルドワンズの加瀬邦彦は「想い出

CamScannerでスキャン

の渚」（詩・鳥塚繁樹、昭和四十一年）、「愛するアニタ」（詩・山上路夫、昭和四十三年）などのヒット曲を書いた。

つまり、フリーの若い作家たちのもつポップス歌謡の感性と、欧米のビート音楽を日本の音楽シーンに持ち込もうとする若いミュージシャンたちの姿勢の交差したところに、GSは成立したのだった。そしてフリー作家とGSとは交流と競争を通じて互いに切磋琢磨しながら、音楽出版社がプロデュースする歌謡曲のヒットシステムのなかで、より新しい歌、いい歌をつくろうと努力していった。そのことが、昭和四十年代前半の歌謡界をより厚みのあるものにしたのはたしかである。

その意味からも、ビートルズに代表されるロック音楽の影響を受け、それを模倣するところから和製ポップスの時代がやってきたというような、よくいわれる歌謡史の見方は必ずしも正しくない。欧米の音楽を消化して和製ポップスの道を切り開く作業は、昭和三十年代後半以降に輩出したフリー作家（その多くは学生時代にジャズや軽音楽を演奏していた）たちによって行われていたのだ。それに、すでに見たように、そもそも日本の歌謡曲は「西洋音楽の分母」の上に生まれた、モダンで〝アチャラカ〟な音楽であった。要するに、

CamScannerでスキャン

生まれたときから和製ポップスそのものだったのである。

ニューミュージックの時代か、歌謡曲の時代か

GSブームの後を受けて昭和四十年代後半（一九七〇年代）に台頭してきたのが、いわゆる「ニューミュージック」と、それを担う「シンガー・ソングライター」たちである。ニューミュージックは、一九六〇年代に端を発する日本のフォーク（高石友也、岡林信康、高田渡、小室等、ザ・フォーク・クルセダーズなど）の流れをくむが、フォークのメッセージ性をやや薄め、音楽をより洗練させた音楽というほどの意味だろう。また、「ニューミュージック（新しい音楽）」という名称が、それまでの古くさい音楽とはちがうという意味でつけられたのだとすれば（おそらくそうだろうが）、〝古くさい音楽〟に歌謡曲が含まれていることは明らかである。そのニューミュージックを担ったシンガー・ソングライターとは、歌い手（シンガー）であり、同時に作家（作詩家・作曲家＝ソングライター）である音楽家。要するに自分のつくった歌を自分でうたう歌手のことである。

ニューミュージックを代表するシンガー・ソングライターには、吉田拓郎・井上陽水・

松任谷（荒井）由実、谷村新司、中島みゆき、さだまさしなど、今も活躍し、高い人気を得ている歌手が多い。そのせいもあってか、一九七〇～八〇年代前半（昭和四十年代後半～五十年代後半）の時期を「ニューミュージックの時代」とか「シンガー・ソングライターの時代」と一括りに呼ぶような歌謡史の記述もある。しかし、これは果たして適当な命名だろうか。

　これは自戒も込めて言うのだが、一般に何事かの歴史を叙述する人間は、ある時代を「〇〇の時代」と名づけて、その時代の特徴を取り出したような気になる傾向がある。ところが、その時代の渦中に身を置いていた者からすれば、そうした括りが必ずしも正しくない場合が少なくない。「ニューミュージックの時代」「シンガー・ソングライターの時代」という、一見、明快に時代をすくいとったかのような括りがそうで、歌謡界の前線にいた私には、実態を正しく反映しているとは思えないのである。

　先入観を捨ててこの時代を見れば、シンガー・ソングライターが注目を集める一方で、われわれフリー作家のつくる歌謡曲から数多くのヒット曲、名曲が生まれている。「ニューミュージックの時代」という括りと同レベルで、あるいはそれ以上のレベルで、「歌謡

曲の黄金時代」と括ることも十分可能だろう。たとえば、これらの曲である。

「終着駅」（詩・千家和也、曲・浜圭介、歌・奥村チヨ、昭和四十六年）

「瀬戸の花嫁」（詩・山上路夫、曲・平尾昌晃、歌・小柳ルミ子、昭和四十七年）

「喝采」（詩・吉田旺、曲・中村泰士。歌・ちあきなおみ、昭和四十七年）

「ジョニィへの伝言」「五番街のマリーへ」（詩・阿久悠、曲・都倉俊一、歌・ペドロ&カプリシャス、昭和四十八年）

「危険なふたり」（詩・安井かずみ、曲・加瀬邦彦、歌・沢田研二、昭和四十八年）

「心のこり」（詩・なかにし礼、曲・中村泰士、歌・細川たかし、昭和五十年）

「北の宿から」（詩・阿久悠、曲・小林亜星、歌・都はるみ、昭和五十年）

「春一番」（詩・曲とも穂口雄右、歌・キャンディーズ、昭和五十一年）

「津軽海峡・冬景色」（詩・阿久悠、曲・三木たかし、歌・石川さゆり、昭和五十二年）

もちろん、新しく世に出てきた人間には、既存の音楽が旧弊なものに見えてしまうということはあり、私自身、それを痛感したこともある。日本のフォークからニューミュージックにかけてのムーブメントを代表する一人に吉田拓郎がいる。言うまでもなく、「今日

までそして明日から」（昭和四十六年）、「結婚しようよ」（昭和四十七年）、「旅の宿」（昭和四十七年）などのヒットで七〇年代初頭の音楽シーンを沸かせたシンガー・ソングライターだ。その拓郎は昭和五十年（一九七五）、仲間の井上陽水・小室等・泉谷しげるとレコード会社「フォーライフ・レコード」を設立して、他の歌手のプロデュースにも乗り出した。

　私が詩・曲を書き私自身で歌った、つまり〝シンガー・ソングライター〟をやった「時には娼婦のように」（昭和五十三年）は、拓郎のプロデュースでつくったものである。ところがこの歌は、彼には演歌に聞こえてしまう。「ずいぶんと演歌ですね」というのが彼の感想だった。私にはそういう意識はまったくなかったし、事実としてもいわゆる演歌的要素はこれっぽっちもないのだが、彼には古くさい歌に聞こえてしまう。そんな感覚の差は歴然として存在するのである。

名曲と生き方の間

　アルファレコードの村井邦彦（作曲家・プロデューサー）・川添象郎（しょうろう）（プロデューサー）が松任谷由実をデビューさせたように、一九七〇年代に少なからぬシンガー・ソングライタ

CamScannerでスキャン

ーたちを世に送り出したのは、われわれの世代のクリエーターたちである。ところが、送り出される当人たちは、「自分たちのつくる自分たちの歌」を歌いたいと主張したという。

われわれ〈ヒット・メーカー〉がそれまでつくっていた歌は、対象の年代をあえて限定しなかった。全国的なヒットをめざすには、できるだけ多くの世代に受け入れられる必要があったからである。しかし一九七〇年代は、学園闘争や七〇年安保が遠のき、ベトナム戦争も終結に向かったとはいえ、いまだ反体制的なムードが世の中に満ちていた時代だった。その時代のムードにわれわれの生み出すヒット曲はそぐわないと、彼らは感じたのだろう。

じっさいこの時代、街には、長髪にベルボトムのジーンズというラフな格好にギターをかかえた平和主義者の若者たちが大勢いた。旧来の歌謡曲にあき足りない思いを抱いた彼らは、六〇年代のボブ・ディランやピーター・ポール&マリーになったつもりで歌をつくり始める。彼らはたくさんの歌をつくり、そのうちのあるものは若者たちに熱狂的な支持を受けた。しかし、ではそこにどれだけの名曲があるかとなると、話は怪しくなる。フォークやニューミュージックは、一つのムーブメントをつくりはしたものの、そこから生ま

れた名曲はそれほど多くない。むろん、個人の好みの問題はあるだろう。しかし、私はこれまで決して自分の好みで曲を取り上げてはいないつもりだ。もし好みで語るなら、軍歌など取り上げる必要はない。そうではなく、歌謡曲の歴史を語るうえで落とすことのできない、普遍的な価値に到達した名曲を、好みを度外視して取り上げているのである。

たとえば吉田拓郎の「旅の宿」（浴衣のきみは尾花の簪。詩・岡本おさみ、昭和四十七年）などはたしかにいい曲だ。拓郎の歌は、詩も音もとくに新しいとは言えないし、現代を鋭くえぐるというものでもない。彼の個性は若者らしからぬ人生肯定的な〝あたたかさ〟にあり、それが歌謡曲の歴史のなかにきわめて自然に収まる作品を生んでいるのだ。もっとも、この曲などは、われわれの曲よりよほど演歌スタイルではないかと思うが（どうだろう?）。

他のシンガー・ソングライターにも名曲はある。とはいえ、たいていは一曲かせいぜい二曲であとがつづかないのが彼らの特徴と言えるかもしれない。すぐに思い浮かぶのは、井上陽水の「傘がない」（都会では自殺する若者が。昭和四十七年）、「心もよう」（さみしさのつれづれに。昭和四十八年）、松任谷由実の「ひこうき雲」（白い坂道が空まで続いていた。昭和

四十八年)、「『いちご白書』をもう一度」(いつか君と行った。歌・バンバン、昭和五十年)、谷村新司の「いい日旅立ち」(雪解け間近の。歌・山口百恵、昭和五十三年)、「昴」(目を閉じて何も見えず。昭和五十五年)、さだまさしの「精霊流し」(去年のあなたの想い出が。昭和四十九年)、「関白宣言」(お前を嫁にもらう前に。昭和五十四年)といったところだろうか。代表作の浮かばない歌手やグループも多いのである。

ただ、一人ひとりはそれほど多くの名曲、ヒット曲を生み出したわけではなくとも、彼らの歌や社会に対する姿勢が、ひとかたまりのムーブメントとして意識されていたことはまちがいない。たとえば彼らは当時、おしなべてテレビにはあまり出演しなかった。平和主義で体制を支持しないミュージシャンが、体制側の電波に乗せて歌うのは主義に合わないと考えたからである。そして、少数のファンを相手に辻説法をするように歌った。それが彼らのレコード・セールスだった。これは、明治の演歌師が自由民権を鼓吹したのとは同様のやり方で、テレビ・ラジオ、有線放送、ジュークボックスなどを総動員する歌謡曲のプロモーションとは、たしかに一線を画している。孤独だが、一つのスタイルであることはたしかだ。したがって、特定のファンには非常に愛されるが、一般にはさほど流布

しないという、変わった性格の名曲が生まれることになる。

しかし、ここが肝心なのだが、彼らがほんとうの意味において〝自力で〟自らの歌を世に送り出していたかというと、そんなことはない。そもそもレコードをつくり、それを売るという作業は企業体がやる仕事であって、個人でやれることではないのである。

要するに彼らは、すべて自分の力でやっているというポーズをとった、新しいタイプのスターだった。厳しい言い方になるが、彼らのヒット曲も、歌そのもののパワーというより、〝既成のものに媚びないシンガー・ソングライターとしての生き方〟という一種のブランドによるところが大きかったのではないか、と私は思っている。そうしたヒット曲がある程度積み重なったことで、「あの時代はニューミュージックが盛んだった」というイメージを人びとに残すことはできた。だが、そんな彼らの音楽活動を商売として支えたのは、ここでも音楽出版社とレコード会社であったという事実を忘れてはならないのである。

CamScannerでスキャン

シンガー・ソングライターたちが彼らなりの矜持からテレビとは距離をおいていたのとまったく同時期、つまり昭和四十年代後半〜五十年代前半（一九七〇年代）に、逆に、テレビと積極的に結びつき、その力を最大限に発揮させるところから輩出してきた歌手たちがいた。「アイドル」である。したがってこの時期は、「歌謡曲の黄金時代」「ニューミュージックの時代」と並ぶ三つ目の時代認識として、「アイドルの時代」と呼ぶこともできる。では、そもそもなぜアイドルの時代が到来したのか。じつはそこには、一般にはあまり知られていない〝からくり〟があった。

　音楽出版社には主な系列が二つある。芸能プロダクション系と放送局系である。昭和四十年代に音楽出版社がレコード会社にかわって原盤をつくるようになって以降、ますます力をもったのは、たとえば渡辺プロダクションにおける渡辺音楽出版のような、芸能プロ傘下の音楽出版社だった。自社にタレントを抱えている強みがあったからである。

　これに対しテレビ局傘下の音楽出版社は、テレビのもつ強みを生かす方法を模索し、自社でつくる音楽を親会社の電波を通して宣伝する方法を編み出した。具体的には、テレビ局が音楽番組を制作し、傘下の音楽出版社がつくった歌を宣伝するという方法である。

たとえば、TBSには昭和三十三年（一九五八）からつづいている「ロッテ　歌のアルバム」という番組があった。昭和四十六年（一九七一）、この番組内に「今月の歌」というコーナーが設けられ、ここで南沙織の「17才」やペドロ&カプリシャスの「別れの朝」（日本語詩・なかにし礼、曲・ウッド・ユルゲンス）が大々的に取り上げられた。それがきっかけとなって二曲は大ヒットしたが、これらはともにTBS傘下の音楽出版社・日音が制作した曲だった。

また、同じ昭和四十六年、日本テレビは阿久悠（作詩家）・都倉俊一（作曲家）らを審査員に起用して、歌手オーディション番組「スター誕生！」をスタートさせた。この番組は十二年間つづき、森昌子・桜田淳子・山口百恵・岩崎宏美・ピンク・レディー・小泉今日子・中森明菜らのスターを世に送り出した。その際、歌はもちろん阿久悠らが書く。そして、その歌の権利をもち、かつ原盤を制作するのは日本テレビ傘下の音楽出版社・日本テレビ音楽である。すなわち、番組で宣伝することでレコードを売る、その印税と原盤印税はすべて日本テレビ音楽に入ってくる、という仕組みになっていた。

フジテレビも追随し、同じ趣向のオーディション番組「君こそスターだ！」（昭和四十八

〜五十五年）で林寛子・石川ひとみ・高田みずえを発掘し、さらにＮＥＴ（現テレビ朝日）は「あなたをスターに！」（昭和五十年）で岡田奈々・大場久美子を世に出した。前者にはフジパシフィック、後者にはエヌ・イー・ティー音楽出版（現テレビ朝日ミュージック）というテレビ局傘下の音楽出版が深くかかわっていたことは言うまでもない。

歌謡曲黄金期の底で、テレビ局＝傘下の音楽出版社が、自社が権利をもっている作品を売っていくために仕組んだ新しいシステムが動きはじめていた。それは「アイドル探し」ばかりではなく、大人の歌の世界にも適用された。たとえば、「ＴＢＳ歌のグランプリ」（昭和四十二〜四十六年）、「ザ・ベストテン」（昭和五十三〜平成元年）などの音楽番組では、もちろん他社制作の歌も取り上げるが、最終的にはＴＢＳ傘下の日音が制作した歌を売るためのさまざまな〝工夫〟がこらされていたのである。

こうして、音楽は一種のテレビ戦争に巻き込まれてゆくことになる。そこでは歌を、その歌本来の力によってよりも、宣伝や露出のパワーによって売っていこうという、ビジネスの論理が働きはじめていた。歌が歌として自立しえなくなるという危険な兆候が現れはじめていたのである。

昭和四十年代から五十年代にかけて、歌謡曲の世界はまさに豊饒だった。フリー作家たちが自由に思いのたけをぶちまけて曲を書き、それが人びとの心に届くような力をもっていれば、人びとは反応し、その曲は大ヒットした。そこでは、ポップス歌謡（和製ポップス）も、アイドル歌謡も、いわゆる演歌も、すべて同等の権利をもって自己を主張していた。またそこには、現象としてのグループ・サウンズ（GS）も、まだ地に足がつかずブランド先行の感が強かったニューミュージックも位置を占めることができた。そして、これらのすべてを包み込んで、歌謡曲という大河は滔々（とうとう）と流れていた。

この、どこまでも滔々と流れつづけると思われた大河が、なぜ終焉し、失われてしまったのかについての社会的背景は序章で述べたとおりだ。結果的にではあるが、歌謡曲とは昭和という時代にしか存在しえないもの、特殊昭和的現象だったというほかはない。

歌謡曲が終焉へと向かう時期に、私が考えたことを最後に記しておこう。

歌はもともと、大人のためにあった。とりわけ悲しみややるせなさに押しつぶされなが

昭和59年(1984)の第28回レコード祭歌謡大会。歌謡曲の世界はまだ健在ではあったが……

ら、なお生きていかなければならない大人のためにあった。悲しみに耐え切れずに伏せていた顔を、ふと上げたときに見る朝日の光、あるいは夜空に輝く月の光。人はそれに一瞬、心を奪われ、そして憧れる。同じように、人は歌に一瞬、心を慰められ、そして憧れる。戦争の時代や戦後の混乱を生きる人びとにとって、歌とはいつもそんな憧れの対象としてあった。しかし、高度成長の時代、人びとは生きることに自信をもつと同時に、歌に対する憧れを理解しなくなった。さらに、女性歌手がドレスを着て歌うことがなくなっ

たとき、歌は日常生活の延長になり、このとき、歌に対する憧れは最終的に消えた。

一方、歌が日常生活の延長となったことで、スター歌手たちがしだいに身近な存在になってくると、歌で世の中を説得するだけが彼ら彼女らの芸ではなく、テレビのバラエティ番組に出てきてさわいだりはしゃいだりするのも芸とみなされる。歌は、スターたちが世の中に露出していることによって総合的に支えられるので、それほど力強いものである必要がない。だから、歌そのものの力はどんどん弱まっている——。

こんなことを考えたのは、昭和五十三年（一九七八）のことだった。私はスターたちが自分の総合的な音楽世界を確保するために迎合している、テレビのなかの世界やそこに溢れている価値観に嫌悪感を覚えた。それらは、親しみやすさであり、安心感であり、遊戯性であり、効用性だった。そんな世界にどっぷり浸かっている歌手に、本来大人の歌であり、毒性や危険性すらもっている歌謡曲が歌えるはずがない。私は、放送禁止になるくらいの作品を書くことで、テレビ番組とそれに迎合しているスターたちにアンチテーゼを突きつけたいと思った。そして、歌に力があれば売れるということを証明したいと思った。

そうして書いたのが「時には娼婦のように」であった。

「時には娼婦のように／淫らな女になりな／真赤な口紅つけて／黒い靴下をはいて／大きく脚をひろげて／片眼をつぶってみせな／人差し指で手招き／私を誘っておくれ」

案の定、放送禁止にはなったが、レコードはヒットした。私は時代に対するささやかなクーデターを敢行したわけだ。むろん、蟷螂（とうろう）の斧（おの）であることは百も承知だった。

しかし、一九八〇年代（昭和五十五年～）にかかるころには、歌の力は全体として押しとどめようもないほど落ちていると考えずにはいられなかった。歌というものがもっていた力が消え去りつつある。そろそろ、歌らしい歌の時代は終わるのではないか――そんな思いを私は心の奥底に感じはじめていた。

終　章　歌謡曲の時代のあとに

CamScannerでスキャン

昭和歌謡の記憶

平成元年（一九八九）末、私は「風の盆恋歌」（蚊帳の中から　花を見る。曲・三木たかし、歌・石川さゆり）をけじめの作品として、作詩家であることをやめた。

昭和という時代に生まれ、昭和という時代に翻弄され傷つけられながら、一方で、昭和によって拾われ育まれ生かされてきた人間の、私は一人だった。昭和日本を憎み、しかしより以上に愛されたいと心から願い、その願いからほとばしり出た思いを書き連ねたのが、私の歌だった。昭和が終わったとき、私が作詩した三千の歌のすべては、失われた故郷満州を思う望郷の歌であり、そしてより以上に、いつまでも私に他国者意識を感じさせないではいない祖国日本への「恋歌」であったことに、私は卒然として気づいた。その昭和という時代が遠く去った以上、私は私で別の道を歩んでゆかねばならないと思ったのである。

その後私は、オペラや舞台の台本・演出に打ち込む時期をへて作家の道に入り、かつて自らが二十五年間かかわった歌の世界を、外から眺めることになった。そして、昭和の終わりに私が予測をしたことを改めて確認した。全国民に歌われるようなヒット曲は、もはや

CamScannerでスキャン

や生まれることは決してない、と。

　戦時中に軍歌が培ったインフラ（国民的土壌）とは、日本全国を一つの濃密なコミュニティに仕立て上げることだった。そのインフラは長い生命を保った。われわれフリー作家が全国に向けて歌を発信しようと考えるとき、無意識のうちにその基盤と考えていたのは、この日本というコミュニティだった。これが崩壊したのは、デジタル化が進み、歌謡曲が終焉へと向かう過程においてである。以来、コミュニティは県・市・学校と分散化し縮小した。そして平成の若者にとっては最後のコミュニティは家庭ではない。「クラブ」である。ここが連帯の場なのだ。ここで流される音楽や歌には、洗練や芸術性は必要ない。若者たちが踊り騒ぐのを盛り上げるような、興奮や恍惚（こうこつ）がありさえすればよい。そういう音楽を若者たちは愛してはいるが、それはクラブの外へ、町へ出てくることはないのである。

　そして今や、音楽の聴き方自体が変わりつつある。レコードからCDに移行してわずか二十年、そのCDというパッケージももはや必要とされなくなった。ヒットチャートは、ダウンロードの回数によって決まる。しかも、その数たるや一千万回などざらである。驚

くべき数字だが、しかしこれを日本国民がどれだけ知っているだろう。ある限られた年代だけが知っていて、世の中には下りてこないのである。これはある意味では健全で平和な現象と言える。国民が一方向を向いていた戦争中を思い出すまでもなく、全国民が知っている歌などというもののほうがじつはおかしいのである。その意味で、バブル崩壊以後の日本が分散化に分散化を重ねたことは、みんながある種の孤独に陥りはしたけれども、日本人がしだいに大人になりつつあるとも考えられるのではないか。

ただ、同時にそれは作品に力がないということも示している。私が歌づくりの前線にいた昭和の時代であれば、百万枚売れるような歌には必ず〝何か〟があった。たとえば犀利(さいり)なひらめき、たとえば時代をすくい取る的確な言葉、たとえば新鮮な旋律。私の聴く限り、今の歌でそれほどの力をもつ作品に出会うことはほとんどない。じっさい、歌謡曲の詩は日本文学の一ジャンルであるということを十分に意識しながら歌づくりに取り組んでいた作家は、おそらく世代的にも私や阿久悠あたりが最後だろう。世代を超えて聴き手の心を動かす〈普遍性〉へとつながるような、力をもった歌をつくりたいと励んでいた日々を、私は思い出す。そしてまた、ある高みに達した昭和の歌の数々を畏敬(いけい)と共感をもって

聴き返し、読み返していた日々を思い出す。そんな私たちが世の中から退場したあと、昭和の歌謡曲の記憶は果たして伝えられてゆくのだろうか。

歴史的歌謡曲ベストテン

ここまで、私なりに歌謡曲を〝読んで〟きた。歌謡曲がどれだけ、あの明暗こもごもの昭和の歴史と密接に結びつき、その時代を映してきたのかということを、私は伝えたかった。そしてまた、そのなかで、どれだけ表現の高みに達していたのかということを、伝えたかった。しかし、そのことを本文でどれだけ言いつくせたかについては心もとない。そこで、歴史的な観点からヒット曲を選んだ「歌謡曲の歴史を代表する十のヒット曲」と、一人の作詩家として、また昭和を生きた一人の人間として心に忘れがたい曲を選んだ「わが心の歌謡曲ベストテン」を掲げて、わかりやすい形で記述を補ってみたいと思う。

まずは、「歌謡曲の歴史を代表する十のヒット曲」である。これは二年前にNHK教育テレビ（Eテレ）で、歌謡曲について本書のもととなる話をしたときに選んだもの。

［歌謡曲の歴史を代表する十のヒット曲］

「カチューシャの唄」（詩・島村抱月・相馬御風、曲・中山晋平、歌・松井須磨子、大正三年）

「影を慕いて」（詩・曲とも古賀政男、歌・藤山一郎、昭和七年）

「同期の桜」（詩・西条八十、曲・大村能章、昭和十九年）

「リンゴの唄」（詩・サトウハチロー、曲・万城目正、歌・並木路子、昭和二十一年）

「青い山脈」（詩・西条八十、曲・服部良一、歌・藤山一郎・奈良光枝、昭和二十四年）

「アカシアの雨がやむとき」（詩・水木かおる、曲・藤原秀行、歌・西田佐知子、昭和三十五年）

「夜霧よ今夜も有難う」（詩・曲とも浜口庫之助、歌・石原裕次郎、昭和四十二年）

「ブルー・シャトウ」（詩・橋本淳、曲・井上忠夫、歌・ジャッキー吉川とブルーコメッツ、昭和四十二年）

「帰って来たヨッパライ」（詩・ザ・フォーク・パロディ・ギャング、曲・加藤和彦、歌・ザ・フォーク・クルセダーズ、昭和四十二年）

「川の流れのように」（詩・秋元康、曲・見岳章、歌・美空ひばり、平成元年）

ほとんどは本文でもふれているが、ここでも選定の理由を一言ずつ述べておこう。

「カチューシャの唄」は、もちろん歌謡史の第一頁を飾る歌としてははずせない。しかも、ヨナ抜き音階によった中山晋平の旋律は、美しくどこか悲しい名旋律である。

「影を慕いて」は、歌謡曲草創期の代表曲として。また、この暗いロマンチシズムは、その後の歌謡曲のあり方に決定的な影響を及ぼしたのだ。

「同期の桜」は軍歌の代表として。天皇のもとでの軍国主義が称揚し、推し進めた〝美学〟をこれほどまでに完璧に表し得た歌はない。

「リンゴの唄」は、戦後の始まりをだれにもはっきりとわかるように告げた曲として。しかし、この曲の優等生的な曲調に、逆に悲しさをおぼえた私のような人間もいたことは、書いておきたい。他の曲にくらべて、曲としての自立性は薄いと思う。

「青い山脈」は、戦後日本の着実な復興と、晴れやかに顔を上げて進んでゆく戦後民主主義のイメージを高らかに謳いあげた作品として。

「アカシアの雨がやむとき」は、六〇年安保の時代に生きる若者の心情をすくいあげた作品として。政治闘争と失恋とがこうまで鮮やかに交差するとは。

「夜霧よ今夜も有難う」は、都会の大人の恋を最も見事に表現した作品として。高度成長期ならではの曲だが、比較的時代性は薄い。しかし、それを補う芳醇（ほうじゅん）な雰囲気がある。

「ブルー・シャトウ」は、フリー作家のポップな詩の感性とGSのビートが出会った昭和四十年代の音楽を代表する作品として。

「帰って来たヨッパライ」は、音楽にインパクトの強さとナンセンスを持ち込んだ記念すべき作品として。これを一九六〇年代にやったところに先見性がある。

「川の流れのように」は、昭和を代表する歌姫が、時代に別れを告げた記念碑として。同時にこれは彼女自身の別れの歌でもあり、歌謡曲の別れの歌でもあった。

わが心の歌謡曲ベストテン

つづいて、ここでは文字どおりわが心に響いた曲、忘れえぬ曲、個人的な思い出の曲を選んだ。つまり、私の好きな曲である。

「わが心の歌謡曲ベストテン」

CamScannerでスキャン

「影を慕いて」（詩・曲とも古賀政男、歌・藤山一郎、昭和七年）
「国境の町」（詩・大木惇夫、曲・阿部武雄、歌・東海林太郎、昭和九年）
「人生の並木路」（詩・佐藤惣之助、曲・古賀政男、歌・ディック・ミネ、昭和十二年）
「星の流れに」（詩・清水みのる、曲・利根一郎、歌・菊地章子、昭和二十二年）
「悲しき口笛」（詩・藤浦洸、曲・万城目正、歌・美空ひばり、昭和二十四年）
「狂った果実」（詩・石原慎太郎、曲・佐藤勝、歌・石原裕次郎、昭和三十一年）
「黒い花びら」（詩・永六輔、曲・中村八大、歌・水原弘、昭和三十四年）
「アカシアの雨がやむとき」（詩・水木かおる、曲・藤原秀行、歌・西田佐知子、昭和三十五年）
「ヨイトマケの唄」（詩・曲・歌とも丸山明宏、昭和四十年）
「ブルー・ライト・ヨコハマ」（詩・橋本淳、曲・筒美京平、歌・いしだあゆみ、昭和四十三年）

「影を慕いて」と「アカシアの雨がやむとき」の二曲は、前のベストテンと重複している。歴史的な意味もあり、ヒットもし、そして心に残る曲ということになるだろう。とりわけ「影を慕いて」は、歌謡曲というものの原点に位置する曲である。これを演歌と一言で切

り捨ててしまうようでは、歌謡曲を語る資格がないとさえ思う。暗さとロマンチシズムは言わずもがなだが、このゆるやかなワルツに私は、閉塞しつつある時代のなかで自由に焦がれる二十四歳の若者の切実さを見ないではいられない。この曲の深い情緒が、若者の切実な心から生まれたものであることを見逃すまい。こういう青春のあり方を表現しえた歌謡曲が、ほかにどれだけあるだろうか。私はこの曲を聴くたびに打たれる。

「国境の町」と「人生の並木路」は、満州を背景に置いた二曲で、これも私にとってははずせない曲だ。「人生の並木路」のすばらしさについては本文で縷々述べた。一曲だけ選べといわれたら、この曲をあげるかもしれない。

「星の流れに」も本文でふれたが、作詩者の目からは、わずかに示唆するだけで、女の人生の物語を聴き手に想像させてしまうような書き方に感心する。おそらく、ずいぶん取材したと思うが、その内容を切り詰めたことで、かえってふくらみが出ている。

「悲しき口笛」と「狂った果実」は、ともにデビューのころの美空ひばりと石原裕次郎に敬意を表して。ひばりはこれから四十年にわたって歌謡界を、裕次郎はこれから三十年にわたって映画界を引っ張ってゆくことになるのだ。二人の人生のある時に、知り合う機会

を得、自分のつくった歌をいくつも歌っていただいた私としては選ばずにいられようか。

「黒い花びら」は衝撃的な傑作だ。詩も曲も時代に突出して新しい。永六輔と中村八大のコンビは、これに後続して「上を向いて歩こう」（昭和三十六年）、「遠くへ行きたい」（昭和三十七年）、「こんにちは赤ちゃん」（昭和三十八年）と、いい曲を連発したが、惜しむらくはこの三曲では、作者がいい人でありすぎる、善良でありすぎる。こんな立派な曲ばかりでは、歌謡界がいつか息苦しくなってしまいそうだ。しかし、第一作の「黒い花びら」はちがう、若い二人のダークな凄みのある部分が出ている。これに歌の水原弘が、さらに凄みをつけた。こういう曲があることで歌謡曲というものに陰影ができるという意味でも重要な曲だ。この曲が第一回のレコード大賞を受賞したことは、審査員たちも鮮烈な新しい曲を求めていた証拠だろう。

「ヨイトマケの唄」は、何と言っても、シャンソン独特の人生を歌う曲の内容が素晴らしい。ヨイトマケをして自分を育ててくれた母への気持ちにあふれている。これにさらに美輪明宏（当時は本名の丸山明宏）の人をひきずりこむような迫力の歌唱が加わるとき、聴き手はだれも泣く。泣かせるために歌っているのではないのに、泣いてしまうのだ。曲の

力、歌唱の力、つまり歌の力というものを感じさせずにはおかない歌だ。

「ブルー・ライト・ヨコハマ」は軽味のある詩、よどみない曲の流れ、斬新なアレンジ、力を抜いた歌と、すべてが決まった曲。この新しさと完成度には、当時も今も、「越えられないよ」と感嘆するばかりだ。ポップス系歌謡の最高傑作である。

牡丹江のカラオケで

では、私がもし二十五年間の作詩家生活のなかで三つを自選せよと言われたら。「石狩挽歌」（曲・浜圭介、歌・北原ミレイ、昭和五十年）と「時には娼婦のように」（曲・なかにし礼、歌・黒沢年男・なかにし礼、昭和五十三年）の二つは即座に選ぶ。

そして、ちょっと間をおいて、「グッド・バイ・マイ・ラブ」（曲・平尾昌晃、歌・アン・ルイス、昭和四十九年）を選ぼう。

「グッバイ・マイ・ラブ　この街角で／グッバイ・マイ・ラブ　歩いてゆきましょう／
あなたは右に　私は左に／ふりむいたら　負けよ」

前の二つにくらべて強烈さに欠けるという人もいよう。しかし私は、この切ないティー

と書いたのには、わけがある。

数年前、私は、今は中国東北部と呼ばれている故郷満州に行ったことがある。牡丹江市のわが家のあった場所は小さな公園になっていた。私はしばしたたずんで、幼い日々を思い出そうとした。大方はおぼろになっていた。あの日、ソ連軍が向かいの関東軍の兵舎を爆撃したとき、爆風で吹き飛ばされた私が転がったのはどのあたりだったろうか。

公園の中に入り込むようにしてビルが建っている。その中にカラオケ屋があった。私は同行者とそこに入った。鼻にピアスをした中国人の女の子が歌っていた。中国語だったが、私にはすぐわかった。「グッド・バイ・マイ・ラブ」だった。意表をつかれた私は、そこに立ちすくんだ。六十年ぶりに訪れたわが家跡で聴く私の歌。感情が押し寄せてくるのがわかった。私は感動していたのだ。今も、この歌のことを思うとき、いつも一瞬こみあげるものがある。だから、間をおくのだ。

あのとき以来、詩とは何か、歌とは何か、そして人生とは何かなどについて考えようとするとき、決まって牡丹江の「グッド・バイ・マイ・ラブ」を思い出すのである。

CamScannerでスキャン